

A morte da personagem e o problema da mediação no teatro

Fábio de Godoy Del Picchia Zanoni

**Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre em filosofia, realizada sob a orientação
científica do professor doutor João Constâncio**

Fevereiro / 2012

A morte da personagem e o problema da mediação no teatro

Fábio de Godoy Del Picchia Zanoni

Eu, Fábio de Godoy Del Picchia Zanoni, autorizo a Faculdade de Ciências e Tecnologia e a Universidade Nova de Lisboa a arquivar e publicar a dissertação *A Morte da personagem e o problema da mediação no teatro* através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, e de divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

AGRADECIMENTOS

Aos meus grandes amigos Mario Bakuna, Leandro Paixão, André Fernandes, Hugo Eiji, Daniela Rosado, Fernanda Thomé, Flora Assumpção, Katiana Rangel, Renato Zanoni e quadrilha.

À minha santíssima trindade, Dani Takara, Elisa Vieira e Gisela do Val.

Ao casal Juliana Galdino e Roberto Alvim, por me mostrar as pistas de outro teatro.

Ao professor Jorge Ramos do Ó, à professora Catarina Alves Costas e aos membros do grupo de estudos da Universidade de Lisboa.

Ao professor João Constâncio, pela paciente acolhida.

Aos meus pais, pelo constante carinho e apoio.

À Renata Ferraz, pelo sem tamanho da partilha.

À Henrique Zanoni, meu eterno amigo.

Ao professor Júlio Groppa, que me proporcionou muito mais do que um começo.

RESUMO

A dramaturgia contemporânea não se envergonha em anunciar a morte da personagem. Bem pelo contrário, faz do seu enterro um mote para novas encenações. Tanto melhor. Não estamos preocupados em resgatar uma suposta essência do teatro que teria sido soterrada pelas práticas teatrais da atualidade. Tampouco é o caso de defendê-las, de tomar partido ao lado delas, afirmando seu caráter vanguardista diante de um fazer teatral supostamente engessado por um excesso de zelo em relação aos modelos estéticos herdados, valorizados e veiculados pelos palcos ocidentais. Não, o esforço do trabalho não redundará numa resposta a favor ou contra os diferentes partidos que se opõe na cena teatral, mas no desdobrar da problemática que gira em torno da morte da personagem.

Palavras-chave: A morte da personagem, mediação, Foucault.

ABSTRACT

The contemporary drama is not ashamed to announce the death of the character. On the contrary, his funeral is a motto for new productions. So much the better. We are not concerned to rescue a supposed essence of theater that would have been buried by the theatrical practices of today. Nor is the case to defend them, to take advantage beside them, affirming their vanguard nature before making a theater supposedly cast by an excess of zeal in relation to the aesthetic models inherited, valued and served by Western stage. No, work effort will not result in a response in favor or against the various parties who oppose the theater scene, but in the unfolding of the problem revolves around the death of character.

Palavras-chave: Death of character, mediation, Foucault.

SUMÁRIO

Introdução.....	01
Filiações Intelectuais.....	03
O Filme <i>A Dúvida</i> e a Perspectiva Foucaltiana	18
O Teatro e as Instâncias Produtores de Sentido.....	29
A Problematização das Instâncias Produtoras de Sentido.....	37
Figurino	43
Palavra	47
Saber	52
A Personagem Afásica ou a Ausência de Instâncias Produtoras de Sentido.....	58
Uma Pulga Atrás da Orelha.....	62
Bibliografia.....	67

Introdução

A morte da personagem é uma das evidências maiores do teatro contemporâneo. Contudo, antes de baixar o caixão, cumpre auscultar se há de fato um corpo morto ou se não estamos deitando terra sobre uma vida que ainda pulsa. Afinal de contas, por que quando desponta um modo de ser outro da personagem que não aquela psicologizada do dito drama burguês, prontamente declara-se a morte da personagem?

A hipótese que queremos levantar é a seguinte: a partir de um determinado momento da história do teatro, a personagem será redefinida e retrabalhada a partir dos termos e técnicas oriundos da psicanálise, que fará da personagem, entre outras coisas, o fundamento e a origem do discurso que profere, investindo-a de uma interioridade.

Será que essa mania mórbida que ronda o pensamento crítico não seria, pois, muito menos o indício da morte da personagem do que o sinal da exaustão de uma modalidade de crítica que extraiu desta personagem psicologizada as coordenadas centrais do seu modo de ajuizamento estético? Será que não é em nome desta personagem psicologizada, que faz de si a origem e fundamento do discurso, que por uma série de dispositivos narrativos atrela, de maneira não problemática, o diálogo ao seu interior, que viemos subscrever o atestado de óbito da personagem?

Uma coisa é certa. É espantoso como sempre há mais atestados de óbito do que cadáveres à vista. É preciso mesmo ser cauteloso quando o assunto é morte e averiguar se de fato há motivo para chorarmos. Cautela ainda mais premente quando nos recordamos de que o discurso da novidade é no mais das vezes indissociável do assassinato de um mundaréu de coisas que a precederam, cuja simples recordação neutralizaria o estatuto inaugural desejado por inúmeras dramaturgias. Voltar às costas ao que já pôde ter lugar na ordem das coisas é um modo de rejuvenescimento que se faz pelo apagamento das marcas do próprio rosto.

O que tentaremos mostrar ao longo do nosso percurso é justamente como a morte da personagem é uma evidência que só se sustenta por conta de um esquecimento histórico radical; a personagem que desempenha muitos papéis e o duplo, duas formas de ser da personagem que evidenciam de que modo as personagens encontram no exterior de si mesmas os dispositivos que as tornam possíveis, bem com a personagem afásica, uma terceira modalidade de ser da personagem que, ao contrário das outras duas, expõe a construção de uma personagem que se furta a toda e qualquer mediação, inclusive a interioridade psicologizada, servirão de fio condutor para o presente itinerário de investigação, na esperança de tornar menos familiar o decreto da morte da personagem.

Enfim, misturar textos consagrados pela tradição teatral com reflexões oriundas da filosofia será uma estratégia de construção de um espaço de cruzamento de vozes, uma tentativa de hibridizar uma trajetória de investigação que ambiciona complexificar a paisagem no interior da qual o pensamento pode e deve habitar. O que propomos, aqui, é um raciocínio que se desdobra sobre si mesmo e que buscará, nesse gesto de verticalização sobre si, servir de pasto para novos ajuizamentos estéticos.

Filiações Intelectuais

Boa parte dos estudos sobre dramaturgia operam com um certo número de instrumentos analíticos que nos parecem insuficientes. Há aqueles para quem o importante num trabalho de investigação se traduz num esforço para catalogar de maneira exaustiva os diferentes temas que circulam num determinado momento histórico. Não seria difícil apontar uma dezena de estudos cuja análise temática intervém como fator determinante na composição das estruturas narrativas. Porém, aos nossos olhos, expirada à força subversiva do assunto em questão, restará sempre tão-somente às formas criadas e introduzidas pelas exigências do tema que, transcorrido um curto período de tempo, já não apresentará nenhum interesse por si só. Vejamos o que isso significa.

Há em Buster Keaton um lampejo. Lá no seu filme *Seven Chances*, Keaton tem apenas algumas horas para encontrar uma esposa, caso queira tomar posse da herança legada pelo seu avô. Sua primeira reação, após tomar conhecimento de tal exigência, consiste em procurar sua amada e resolver tudo da melhor maneira possível, conciliando as cláusulas da obtenção do dinheiro com as exigências do seu coração. Porém, sua amada entenderá que é tão-somente o dinheiro que move seu coração e declinará seu pedido de casamento. Tendo sido recusado pelo seu verdadeiro amor, Keaton se vê forçado a sair à cata de outras pretendentes. É quando advém o cômico. Claro, porque suas tentativas serão todas frustradas.

Após uma sequência de malogros, já cansado do insucesso dos seus flertes, Keaton sai à rua, sozinho, visivelmente desanimado, literalmente de cabeça baixa. É quando uma mulher passa ao seu lado, bem vestida, casaco de pele, salto alto, todas as qualidades que a qualificariam para o posto de esposa. Keaton apenas a vê de costas, mas decide voltar ao árduo trabalho da conquista. Tira o chapéu e corre em sua direção. Eis que, a beira de pronunciar seus primeiros galanteios, já de boca aberta, ao lado da mulher, Keaton se dá conta do erro que cometeu. Trata-se de uma mulher negra.

O exemplo não é à toa. Já não há possibilidade de nós considerarmos o racismo como fonte de comicidade. No entanto, o princípio de construção da cena – uma espécie de falsa indução, uma inferência errônea feita a partir de alguns dados oferecidos aos sentidos – continua a funcionar a contento no interior das nossas narrativas. A própria sequência das cenas testemunha aquilo que estamos a dizer. A cena da manequim confundida com uma mulher e vice-versa, da mulher confundida com uma manequim, mostram o potencial cômico de tal dispositivo narrativo.

O que buscamos evitar é o escolho em que os ajuizamento estéticos podem encalhar ao se tornarem reféns de um suposto real ao qual teriam de se conformar, expressando-os. Nessa

forma de crítica que se constrói em termos de realidade, dizer que amar é perder o próprio eu ou que a perda do próprio eu é inevitável no amor ou que amar e ser o mesmo são incompatíveis, em qualquer uma das escolhas, não haveria prejuízo em relação às pretensões de correspondência entre o discurso e o objeto representado.

Que seja. Todavia, nenhuma tradução simplificadora dos signos de um poema de Fernando Pessoa é possível sem uma perda radical da potência da sua escrita. Por exemplo, poderíamos extrair, por assim dizer, o núcleo da mensagem do poema de Alberto Caeiro, *Quem ama é diferente de quem é*, resumindo-o com as seguintes palavras: amar é perder-se a si mesmo. Mensagem límpida, laica, professoral, sem resto ou ambigüidade. Coloquemos então o poema ao lado de nossa clara explicação e se verá sem grande esforço o valor da nossa mensagem quando confrontada com a complexidade e a sagacidade da construção do poema de Pessoa. Nas palavras de Caeiro, “Quem ama é diferente de quem é, é a mesma pessoa sem ninguém¹”. Em suma, resumir um poema ou um espetáculo teatral não significa reter sua essência, significa perdê-la.

Quando tal forma de crítica se faz em termos de realidade, ela deixa de lado que uma proposição dita real invoca outra categoria de informação que não deriva da captura dos sentidos. Àquilo que alcança os olhos soma-se um não observável como, por exemplo, o conceito de realidade. Aqueles que criticam o mundo do discurso falado ou da imagem em nome de um mundo verdadeiro não se dão conta de que já estão no interior de um regime de verdade que não pode ser explicado por mecanismos fisiológicos do olhar. Em suma, ao divisar entidades reais de entidades fictícias, essa forma de crítica postula um objeto cuja existência poderia ser inteligibilizada por um ou mais dos nossos sentidos sem a intervenção do plano discursivo.

Os protocolos de tal vertente crítica e suas formas de ajuizamento são validadas pela distinção entre o mundo das coisas mesmas e o mundo da imagem ou do discurso convencional. De modo que todo o problema residiria no fato de que o mundo do ser e o mundo da imagem ou do discurso elaborado, numa sociedade do espetáculo – expressão cunhada por Guy Debord – confundir-se-iam. Numa palavra, haveria entre os dispositivos cênicos e narrativos em geral e o olhar suposto como natural uma série de elementos e operações que pretendem esconder do espectador que se está diante de uma imagem ou de palavras e não das próprias coisas, ao contrário das situações de vida cotidiana onde se estaria presente ao acontecimento, onde seria dada a possibilidade de procurar diferentes posições para observar o mundo (com razão tal

¹ O Pastor Amoroso. Poemas completos de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa. Lisboa. Presença, 1994; Pág. 107.

forma de crítica não pode levar em conta que o campo visual do cidadão comum também foi formatado antes do seu olhar intervir).

Daí, uma consequência perigosa: para realizar um trabalho crítico em relação aos fazeres teatrais, torna-se necessário atribuir ao palco missões sociológicas supostamente superiores às especificidades da montagem teatral, já que esta apenas seria uma forma de escamoteação de um real que existira aquém ou além dos palcos. Para alguns se tornou imperativo que todo o fazer teatral fosse submetido ao crivo dos temas considerados politicamente relevantes. Só o que de fato importaria é o conteúdo da mensagem veiculada, sendo a superfície do tecido narrativo tão-somente uma espécie de luxo que ainda vigora nas dramaturgias ditas burguesas: o tema da arte pela arte é aqui combatido com um remédio ainda mais maléfico do que a doença.

E se o remédio não faz mais do que agravar o estado do moribundo, isso se dá porque o resultado desse tipo de dramaturgia é menos o desenvolvimento de uma consciência política emancipada e mais o empobrecimento da percepção estética dos espectadores. Diante da multiplicidade de elementos que compõe uma montagem teatral, o espectador é ensinado a responder a seguinte pergunta, qual a mensagem comunicada pela peça? A complexidade da estrutura de uma peça torna-se, assim, assunto de especialista e não deve sob hipótese alguma ser objeto de reflexão por parte do público em geral, na medida em que não é justificada por nenhuma finalidade política imediata.

O preconceito não é novo. Devemos nos lembrar que a cultura ocidental há muito que dotou o discurso estético de uma finalidade precisa, dando-lhe um sentido bastante específico, a fruição do belo. Os antigos, desde muito cedo, definiram o discurso artístico como aquele que é destinado à captura da admiração do auditório, e não ao desabrochar do seu aparato cognitivo. Por isso, a fim de salvaguardar o fazer teatral, ainda que ao preço de empobrecê-lo vertiginosamente, buscou-se tantas vezes extrair dele tão-somente o seu conteúdo ou sua mensagem. Assim, ganhar-se-ia um certo conhecimento e, ao mesmo tempo, eliminar-se-ia o risco de aprisionar o espectador no sistema de encantamento que caracterizaria o discurso estético: é preciso que a especificidade do discurso estético se apague em benefício de uma descrição onde haveria então apenas o encontro inofensivo do objeto com sua expressão.

Reencontramos aqui a velha crítica ao estilo, estilo aqui entendido como o antípoda maior da comunicação reta do pensamento claro e da transparência imediata das idéias. O estilo, dizem alguns, é o filho bastardo da ociosidade, resultado nefasto do luxo desmedido própria a certas categorias sociais, em suma, o inútil por excelência. O verdadeiro modo de descrição das coisas, ao contrário, seria aquele que subtrai do pensamento tudo aquilo que é da ordem do

adorno, sendo o verdadeiro trabalho do pensamento o exercício de despojamento dessas maquiagens superficiais que têm com a mentira e o engano filiações congênicas e naturais.

Ora, é preciso notar como a própria partilha entre ficção e realidade é um modo de inteligibilização das práticas estéticas particular ao ocidente. E não se trata aqui de um argumento de relativização à moda dos culturalistas. É antes uma cláusula preventiva. Segundo Antonioni, os japoneses põem o problema de maneira totalmente diferente, a tal ponto divergem dos ocidentais que não há no seu vocabulário algo como o gênero de ficção científica. O extraordinário e o cotidiano, a natureza e o sobrenatural, todos esses pares conceituais fariam parte de um mesmo horizonte de mundo.

Só os tacanhos almejavam corrigir Kurosawa ou Ozu. Do nosso ponto de vista, a verdadeira pergunta não é o que ainda haveria de atual nos modos de inteligibilização de um e de outro cineasta, como se nós gozássemos de uma superioridade cognitiva ou moral em relação ao nosso passado e ao que lá pôde ter lugar. Mas, o que cineastas como Kurosawa, Mizoguchi e Ang Lee diriam sobre os nossos fazeres estéticos contemporâneos.

Portanto, nessa forma de crítica que se faz em termos de realidade, não é tanto o tipo de narrativa veiculada que deve ser objeto de atenção, mas os efeitos sobre o público, o tipo de público para quem tal ou qual peça é endereçada, o preço dos espetáculos, os lugares onde se desenrolam as apresentações etc. Se há um interesse claro nesse tipo de análise, há também um risco enorme que poucas vezes é tematizado. Em nome da democratização do teatro, em nome de uma arte dita não burguesa, autoriza-se e até mesmo se incentiva um empobrecimento e um nivelamento aterrador dos fazeres estéticos. Enfim, um teatro ou cinema que se quer um teatro não burguês, não pode se limitar a critérios puramente quantitativos, não problematizando as categorias estéticas a partir das quais seu teatro se tornou possível, sob pena de tão-somente disseminar as narrativas contra as quais pretende combater. Brecht nunca escondeu que o imperativo de uma revolução social não o dispensava da tarefa de rever e redefinir as categorias estéticas disponibilizadas no seu tempo.

Também Marx sabia das dificuldades que há em considerar o produto artístico como sendo da mesma natureza que qualquer outro produto social, sem mais. Lá na sua *Introdução Geral à Crítica da Economia Política*, Marx formulava a propósito da arte grega em geral o seguinte: como explicar que as mais elevadas formas de arte podem também ter lugar nas civilizações menos desenvolvidas? Com isso, não queremos dizer que o fazer artístico não seja também ele tributário de um contexto social historicamente determinado, como se a arte estivesse livre das determinações econômicas vigentes no seu tempo, mas tão-somente que o modo de descrição do contexto a partir do qual a experiência estética será inteligibilizada não deve se limitar a critérios de ordem econômica, explicando o fazer artístico como simples

epifenômeno de outras esferas sociais. Uma grande obra nunca se contenta em ser o reflexo do seu tempo, mas obstina-se em criá-lo; uma grande obra nunca se limita a ser real, ele instaura novos esquemas de percepção do real. Nas palavras de Deleuze,

(...) ao mesmo tempo que o olho acede a uma função de vidência, os elementos da imagem, não só visuais, mas sonoros, entram em relações internas que fazem com que a imagem inteira deva ser “lida” não menos que vista, legível tanto quanto visível. Para o olho do vidente, como do adivinho, é a “literalidade” do mundo sensível que o constitui como livro².

A mesma desconfiança em torno das abordagens temáticas se aplica à questão das personagens. Se é verdade que é sempre um grande momento quando uma personagem a quem sempre fora destinado um papel secundário ganha dimensões até então insuspeitadas (o escravo convertido em grande manipulador nas comédias latinas, por exemplo), ou então quando uma personagem que nem sequer era digna de existência dramática adquire seus direitos de cidadania e conquista as luzes da ribalta, ou quando o desaparecimento de uma determinada personagem social se converte em objeto da narrativa (*The Grand Illusion*, *The Seven Samurai*, *The Last of The Mohicans* para citar apenas três exemplos), também é verdade que há o risco de naturalização de um tipo social. A pertinência ou não de uma personagem seria justificada pelo seu lastro na realidade.

Se há um interesse evidente nesses dois tipos de abordagem do universo estético, não se pode não sublinhar o uso a que tal ferramenta analítica se presta na maior parte dos casos. A tipologia das personagens e a catalogação dos temas em termos de realidade na maior parte das vezes acabam por ser um modo de inserir um autor numa escola estética da qual ele seria tributário, mesmo que o fosse de maneira não declarada. Pensar sobre o fazer teatral significaria, então, a destreza em identificar se uma determinada dramaturgia pertence ao realismo, ao simbolismo, ao futurismo, e assim por diante. Todos esses “ismos”, a partir dos quais nos acostumamos a pensar o universo teatral, além de apresentarem resultados bastante magros do ponto de vista da apresentação das condições de possibilidade que servem de base a um conjunto de processos de produção estéticos, cumprem funções policiares precisas. Quem nunca ouviu um autor ser acusado de trair o teatro ao qual pertence?

Enfim, quando o assunto em questão é o gênero, corre-se sempre o risco de transformá-la em um conjunto de normas a que os autores poderiam e deveriam se conformar a fim de

² Gilles Deleuze. *A imagem-Tempo*. 1990; pág. 34.

produzirem narrativas “puras”. Contudo, o ideal de pureza no campo das artes nem sempre é um signo positivo, muito pelo contrário. Um grande autor é sempre aquele que introduz um embaralhamento nos modos de partilha e de percepção comumente utilizados. No seu livro, *As regras da Arte* (Presença, 1996), Bourdieu fornece um bom exemplo das armadilhas em que a crítica pode encalhar ao se submeter a certos protocolos baseados nas divisões entre gêneros. Boa parte dos críticos contemporâneos a Flaubert não conseguiam compreender o que estava em jogo em *Madame Bovary*. Visto que, para eles, o romance era o gênero literário vocacionado aos assuntos nobres. De modo que a vulgaridade do tema era o sintoma por excelência da vulgaridade do estilo.

Uma última observação a propósito da questão dos gêneros. Que não se imagine que, a partir do momento em que as normas, regras e procedimentos próprios a cada gênero se flexibilizam, isso nos traria imediatamente um espaço de criação não problemático, livre, um artista que então se veria na posição de senhor da linguagem, capaz de manipulá-la como lhe aprouver.

Para outros, enfim, o aspecto relevante num trabalho de pesquisa concentra-se em torno da figura do autor, suporte por excelência das narrativas de cunho psi. Suas menores idiossincrasias, seus fantasmas, traumas, sua infância e seu inconsciente, todos os elementos que costumam compor biografias de toda ordem se convertem aqui no ponto de partida privilegiado a partir do qual a especificidade de uma determinada dramaturgia poderá ser inteligibilizada. Ora, da perspectiva em que nos situamos, o caminho a ser percorrido é precisamente o contrário. O sujeito não é nunca posto como ponto de partida, origem, tampouco como pólo produtor de sentido de uma determinada modalidade de experiência estética. Poderíamos, ao contrário das análises de cunho psi, dizer, tal como Bourdieu o diz, que um homem de teatro aprenderá muito mais a respeito do seu inconsciente estudando o sistema estético no interior do qual seu pensamento e sua conduta se tornaram possíveis do que lendo Freud.

Não falar sobre a pessoa de Racine, Goldoni ou Brecht, sobre suas intenções subjacentes, nem tampouco investigar as pulsões dos dramaturgos e descobrir a partir delas as projeções psíquicas que vemos se desenrolar no palco, em suma, recusar-se a levar a cabo uma psicologia do autor possui uma outra razão muito simples que nos impede de escolher tal abordagem: temos aversão aos guardiões do sentido reto, único e verdadeiro, preferindo antes o infinito, o plural, o aspecto polissêmico que toda obra traz no seu bojo. E a figura do autor, por supor que através da dispersão dos elementos constitutivos da obra pudesse haver uma única voz detentora do sentido verdadeiro, cumpre funções redutoras claríssimas, constringendo o espectador ao império da univocidade do sentido. Aqueles que tomam o partido do autor como

proprietário do único sentido legítimo da obra se esquecem de que há uma impessoalidade prévia da linguagem: é a linguagem quem fala.

Sim, não nos interessamos pelo o que o autor quis dizer, estamos enfadados de nos submetermos à divinização da origem, engolindo como hóstia um primeiro sentido suposto como único e fundamental. E, por isso, no lugar de postular uma interioridade primeira, que habitaria os bastidores da linguagem, valendo-se desta tão-somente para fins de expressão, preferimos nos deter nos modos de inscrição, no problema dos modos de objetivação estéticos presentes no interior de uma determinada obra. A idéia de expressão no mais das vezes é extremamente nociva, na medida em que faz supor que a superfície do tecido narrativo constitui tão-somente uma espécie de excesso que encobriria um único sentido que poderia e deveria ser descortinado.

Postular uma chave de inteligibilidade universal, atemporal, cujo segredo alguns especialistas deteriam de maneira privilegiada, como grandes faróis de Alexandria, e que lhe confeririam por isso mesmo a prerrogativa de decifrar todos os níveis da obra, não é um meio de abrir as portas do universo estético, mas sim um modo de falsificar suas fechaduras.

Não há muita dúvida a respeito da nossa preferência pelo aspecto formal da experiência estética em detrimento ao seu suposto lastro real. Talvez a tragédia constitua o melhor exemplo daquilo que estamos a tentar dizer. Do ponto de vista do conteúdo, Ésquilo, Eurípedes e Sófocles não trazem nada ou quase nada de novo para os palcos gregos. Não há neles nenhum tema propriamente novo, mas sim formas bastante interessantes de apropriação das lendas heróicas conhecidas por toda gente de então. O que muda é o modo de apresentação dessas intrigas e desses personagens há muito conhecidos. Na epopéia e na poesia lírica, o que era descrito como modelo de conduta, o herói lendário, converte-se, no mundo grego, em problema. A personagem perde seus contornos nítidos e positivos, dando lugar a um horizonte de problemas sobre os quais o autor nunca nos dá uma resposta. Enfim, para encerrar, vale a pena citar o texto *O Poeta e o Tempo* da poetisa Russa Marina Tsvietaieva, onde o problema entre forma e conteúdo é largamente explorado:

Que Lunatcharski seja um revolucionário não significa que se tenha convertido num poeta-revolucionário; que eu não o seja não significa que me tenha convertido num poeta-conservador. Poeta da revolução e poeta revolucionário são coisas diferentes. Fundiram-se apenas numa ocasião na pessoa de Maiakovski³.

³ Marina Tsvietaieva, *O Poeta e o Tempo* saiu nos números 1 a 3 da revista *Volie Rossii* (Praga, 1932); pág. 67.

Outro não foi o nosso problema até agora senão o do método, outra não foi a nossa preocupação a não ser a de situar o lugar de onde falamos. O tema, hoje célebre, da desconstrução não remete a uma vontade iconoclasta de destruição, e muito menos a um gesto simples de ironia para com as verdades consagradas pela tradição, muito pelo contrário. O desconstrutivismo nos lança para o problema do método, para o problema da construção de ferramentas analíticas cuja constituição deve ser forçosamente de tal ordem que, ao entrar em contato com os regimes de verdade valorizados, autorizados e transmitidos pela história, qualquer coisa como um abalo na solidez daquilo que é tido como verdadeiro possa ter lugar. Nietzsche o sabia: para não ser destroçado, esmagado, esmigalhado nesse encontro, seu martelo tinha de ser imensamente consistente a fim de não ruir contra a rocha do fato consumado.

Se a verdade fosse uma mulher, os filósofos seriam certamente profundos desconhecedores da alma feminina, dizia Nietzsche lá no seu *Além de Bem e Mal*. E por alma feminina ele pretende indicar tudo aquilo que diz respeito à máscara, ao artifício, à dissimulação e ao disfarce; tudo aquilo que é refratário à claridade, à transparência, ao excessivamente translúcido e imediato. Numa palavra, haveria uma dimensão de opacidade irreduzível da alma feminina. Tem-se aí uma anedota bastante interessante a respeito do encaminhamento dado por Nietzsche à noção de verdade.

O movimento de fundo que anima e dá sentido ao martelo nietzschiano é tributário, portanto, da entrada em cena de uma nova definição da noção de verdade. A necessidade do martelo decorre justamente do alto nível de complexidade e sofisticação dos regimes de verdade no interior do qual podemos e devemos pensar. Pois, se se tratasse apenas de furar os balões de positividade que aspiram à verdade, trazendo à baila a solidez do fato por sob as ilusões do discurso, um alfinete daria conta do recado.

Zizek⁴ tem sido um fervoroso crítico do método da desconstrução. Em especial, muito severo em relação aos trabalhos de Judith Butler. Segundo ele, o método da desconstrução criaria um falso distanciamento entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, ao afirmar que todo e qualquer objeto foi constituído historicamente, no interior da nossa cultura e que, sendo assim, não poderíamos asseverar com segurança absolutamente nada sobre o objeto visado.

Que esse seja ou não o procedimento de Judith Butler, pouco importa. O que nos interessa é que, num certo sentido, Zizek está coberto de razão. Mas não porque sua crítica seria

4 Em muitos dos seus livros Zizek mostra-se bastante crítico em relação ao desconstrutivismo. Pense-se, por exemplo, no seu trabalho *History Against Historicism* (European Journal of English Studies 2000, Vol. 4, No. 2, pp. 101-110), além das inúmeras palestras disponibilizadas no Youtube onde o historicismo é o alvo principal de suas críticas.

capaz de apontar as insuficiências e as falhas inerentes ao método da desconstrução, muito pelo contrário. O filósofo esloveno nos ajuda a melhor definir o método que baliza nossa investigação.

Em suma, não se trata de afirmar que este ou aquele objeto é arbitrário, pelo menos não de saída. Dizer que tal ou qual modo de pensamento é histórico, contingente, sem mais, é uma narrativa dogmática como outra qualquer. Em verdade, poderíamos asseverar o contrário, todo objeto é necessário e nossa tarefa, se bem sucedida, consiste em mostrar como tal necessidade é tão-somente o resultado da composição de uma miríade de linhas de força.

Até o presente momento situamos o lugar de onde falamos de maneira negativa, marcando nossa distância em relação a outras formas de abordagem da esfera estética. É preciso também delinear positivamente aquilo que se poderia chamar de método genealógico. Em primeiro lugar, a genealogia não pretende levar a cabo a reconstituição exaustiva de uma época passada (por exemplo, construindo uma espécie de grande enciclopédia a propósito do conjunto total de tema e tipos de personagens). Ela não pretende ser nem uma história das idéias, nem uma história dos comportamentos daquilo que de fato teria ocorrido entre os gregos ou entre os dramaturgos clássicos, por exemplo. Muito mais do que oferecer um retrato fiel do que teriam sido o teatro grego em sua totalidade, ela se esforça por rastrear os modos pelos quais determinadas formas de pensar e de agir da nossa estética presente foram, num momento e num espaço específicos, inventadas; esforça-se por rastrear aquilo que, mesmo distante no tempo, continua a funcionar no presente.

Ou melhor, ela subordina a questão clássica “o que foi o teatro grego?” a outra questão, a saber, “o que exatamente os gregos inventaram em sua época, a despeito de terem tais invenções relevância ou não para a formatação das condutas do homem grego de então, que não apenas se prolongaram até o presente, mas que principalmente se tornaram o modo principal e hegemônico das práticas teatrais na atualidade?”.

O que se recusa, aqui, acima de tudo, é a sacralização da origem, na medida em que boa parte dos estudos que se dedicam a pensar o teatro grego, por exemplo, ainda se deixam apanhar nessa armadilha. Estabelece-se um estreito vínculo entre as tragédias e as experiências religiosas gregas que serviram de pano de fundo não somente ao teatro em sua origem, mas também a um conjunto de práticas sociais de toda ordem, jurídicas, militares, políticas, fazendo-nos crer, desse modo, que haveria nelas um fundo dionisíaco silencioso capaz de nos trazer a tona o segredo mais profundo e mais autêntico de toda tragédia grega, a despeito de, com exceção das *Bacantes* de Eurípedes, os temas presentes nas tragédias fossem sempre os heróis da epopéia, nunca o Dionísio da religião. Lembremo-nos da advertência de Jean-Pierre Vernant,

“A “verdade” da tragédia não jaz num passado remoto, mais ou menos “primitivo” ou “místico”, que continuaria a assombrar secretamente o palco do teatro; ela é decifrada em tudo o que a tragédia trouxe de novo e original⁵”.

Enfim, trata-se de insistir no fato de que, se um determinado dispositivo teatral possui relevância para o nosso presente, se ele desempenha funções centrais na organização de um conjunto de práticas estéticas, isso não nos deve fazer crer que ele já existia desde sempre e que, por um ou outro motivo, tenha sido impedido de vir à tona, impedido de se desenvolver plenamente. Como Foucault bem o viu na *História da sexualidade I* talvez seja essa uma das narrativas históricas mais perigosas que circulam no nosso presente. Filha do progresso, tal narrativa faz com que o capitalismo se apresente como o regime de governo que foi capaz de criar as condições a partir das quais a Liberdade, o Pensamento, a Sexualidade, a Arte, etc., puderam enfim ter livre curso.

Quando Foucault afirma que somos muito menos gregos do que imaginamos, ele faz mais do que provocar nossa risada. Ele nos chama a atenção para o fato de que os gregos, em sua maioria, não eram constituídos por meio dos instrumentos de formatação do eu que chegaram até nós e que nos constituem. É como se determinados grupos restritos tivessem inventado os instrumentos de regulação do eu que, após terem sido apropriados por um número cada vez maior de grupos sociais, foram responsáveis por lançar as bases para a emergência dos povos não gregos que puderam existir em seguida. Talvez não fosse totalmente descabido afirmar que, em última instância, seja esta a preocupação maior das investigações de inspiração foucaultiana, a preocupação em trazer à tona as muitas tecnologias que, historicamente fabricadas para o governo de si e do outro, continuam a operar nos mais diversos interiores (a escola, o quartel, a família, o teatro, etc.), nos quais as nossas condutas tomam uma forma específica em função de determinados objetivos políticos bem determinados.

Daí toda a importância de voltarmos-nos para algumas peças consagradas pela tradição teatral, mais precisamente aquelas nas quais as marcas das problematizações atuais são expressivas, pois permitem apreender como tudo aquilo que se tornou consenso, nesse caso, o lugar da personagem – ainda que tal lugar seja formulado hoje em termos negativos, é ainda sobre ele que falamos – foi antes objeto de intensa luta, de fortes disputas e de incontáveis debates. Numa palavra, talvez o melhor modo de conhecer uma determinada prática tal como

⁵ Jean-Pierre Vernant. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Perspectiva, 2008; pág.20.

ela se apresenta no presente consista em conhecê-las precisamente no momento em que ainda não são.

Enfim, trazer à baila aquilo que entendemos por genealogia, significa problematizar a relação entre o próximo e o longínquo. Trata-se, na verdade, de uma aposta, aposta que consiste em levantar a seguinte questão: de que modo esse mundo que se desconhece faz parte da nossa constituição, da forma de se conduzir a si mesmo e ao outro? De que maneira esse mundo tão longínquo continua a formatar as práticas teatrais no interior das quais se é dada a possibilidade de agir, sentir e pensar? Em resumo, como aquilo que é mais longínquo é também o mais próximo?

Afirmar que uma determinada reflexão, nesse caso a reflexão estética, é dependente de um quadro mais amplo de idéias historicamente determinadas o que é senão um esforço por trazer à tona o solo comum sobre o qual repousam um conjunto de práticas que supostamente seguem lógicas próprias. Ora, a estratégia de articular acontecimentos e discursos dispersos no espaço e no tempo, a tentativa de mostrar como esferas sociais aparentemente independentes e autônomas obedecem a uma mesma matriz de racionalidade, é consequência de uma suspeita maior: as escolhas dramatúrgicas levadas a cabo num determinado momento do tempo e do espaço são determinadas não somente em função da ideologia que veiculam, muito menos em nome de uma suposta interioridade desejosa de manifestar-se, mas principalmente em função das categorias dramáticas a partir das quais uma determinada reflexão estética pode e deve ser pensada.

O que dizemos quando dizemos que nossas reflexões dramatúrgicas pertencem a uma sintaxe socialmente partilhada? Que devemos levar em conta as categorias comuns que servem de condição de possibilidade para tal ou qual reflexão estética. É antes de tudo essa aposta que permite reconhecer a co-pertinência a um mesmo horizonte de significações, a uma mesma sintaxe, até mesmo entre os supostos opositores. No mais das vezes, devemos falar menos em antagonismo e mais numa co-pertinência a um mesmo horizonte de significações, a uma mesma sintaxe. Nas palavras de Bento Prado Junior, uma crítica que de fato valesse a pena não se limitaria a

apontar o interesse real através da ilusão do discurso, mas em trazer à luz a sintaxe única que permanece idêntica a si mesma, por sob a tempestade de confronto entre os partidos adversos (...) ela busca solapar, de lado a lado, o discurso que os torna cúmplices no maniqueísmo que os opõe (...) e aponta, para além dos conflitos que eclodem na superfície, para a lógica profunda que articula uma forma

de linguagem a uma forma de sociabilidade, para o estilo do Século em sua plena contingência⁶.

Numa bela passagem do livro *A verdade e as formas jurídicas*⁷ Foucault lança uma interrogação bastante esclarecedora a esse respeito. Dado um conjunto de tecnologias que visam instaurar um determinado modo de relação consigo e com o outro – regulamentações do horário, atividades a serem observadas ao longo do dia, vocabulários disponibilizados etc. – de que instituição estamos a falar? Ora, a constatação de que uma determinada racionalidade política é comum a domínios que se afirmam como contrários testemunha o que estamos a tentar levantar como hipótese de trabalho.

Expliquemo-nos melhor: a escola, por exemplo, não se cansará de dizer, não, não temos nada em comum com a prisão. Se nos valem os alguns instrumentos repressivos e punitivos, só o fazemos em razão da distância que ainda a separa do ponto ideal de funcionamento escolar (alegando no mais das vezes, por exemplo, que as consciências que lá habitam não são capazes de guiar-se de maneira autônoma, não ainda). Seja lá qual for o argumento de desqualificação evocado em nome de um determinado ideal regulador ainda não consumado no presente, o que importa notar é que somente valendo-se de alguma espécie de narrativa teleológica a escola poderá afirmar a plenos pulmões a sua distância em relação a outras instituições (assim como, no plano individual, o pólo intencional servirá como critério de diferenciação para além de toda uniformidade dos gestos, das palavras e das condutas cotidianas que governam nossas vidas).

Aqui não seria o caso de nos perguntarmos, mas, afinal de contas, por que essa recusa enfática a qualquer forma de metanarrativa? Uma resposta possível diz respeito à vontade de compreender de maneira mais clara as relações polivalentes inerentes a todo e qualquer instrumento socialmente fabricado tendo em vista a condução das condutas. Sem dúvida nenhuma, um dos instrumentos maiores de regulação social baseia-se no congelamento do campo de significações ao qual devemos e podemos nos reportar quando desejamos compreender este ou aquele fenômeno social.

Alguns exemplos banais talvez nos ajudem a jogar um pouco de luz sobre o problema em questão: quando dizemos que a escola tem como única tarefa o ensino, os tribunais a aplicação da justiça, os psicólogos tão-somente o bem-estar dos seus pacientes, não dizemos a sua verdade atemporal, apenas tecemos ligações – nesse caso a ligação entre uma instituição social e aquilo que seria suposto como sendo sua finalidade maior – conforme as expectativas do poder. Numa palavra, devolvemos ao mundo a narrativa que ele espera de nós.

⁶ Bento Prado Junior. *O Discurso do Século e a Crítica de Rousseau*. 2008, pág. 337

⁷ Michel Foucault. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Editora Nau. 2008.

Assim, ao reatualizarmos tais narrativas socialmente disponibilizadas e valorizadas, atribuindo fins e objetivos fixados a priori (curar, educar, salvar), caímos numa armadilha. No momento em que acreditamos estarmos mais próximos da verdade é o momento mesmo onde estamos mais expostos ao perigo. Ao mordermos a isca teleológica, perdemos de vista a multiplicidade de fins ou de efeitos positivos que tal ou qual instituição têm no presente.

Contudo, se as narrativas teleológicas têm como efeito maior a redução do campo semântico no interior do qual podemos pensar, tal não nos deve levar a acreditar que, sob a crosta das significações aparentes, haveria um tesouro de significações recalçadas, reprimidas, à espera do nosso olhar. O que queremos dizer é a um só tempo muito mais simples e muito mais difícil de ser levado a cabo. Muito simples, uma vez que não há significado reprimido de nenhuma ordem. Muito mais difícil, visto que, sem o recurso ao dado, mesmo que este seja entendido sob a forma do reprimido, somos lançados a um horizonte imensamente mais vasto de possibilidades, a paisagens compostas por um número infinitamente maior de relações e de vozes, a sistemas mais complexos de inteligibilidade.

A insistência dos ataques deleuzianos ao senso comum e ao bom senso, bem como a obstinação de Foucault em expandir as significações comumente vinculadas à noção de poder, parecem caminhar par e passo com essa inquietação. O senso comum e o bom senso, segundo Deleuze, atuam como forças policialescas a garantir o congelamento das significações, a assegurar que todos e cada um se reportem a um mesmo horizonte explicativo. Para o autor de *Lógica do sentido* não é por outra razão que o modelo da reconhecimento pretenderá impor-se como norma do pensar, já que ele definirá o exercício do pensamento como o movimento concordante de todas as faculdades sobre um objeto definido como sendo o mesmo. Enfim, na lógica do senso comum e do bom senso é sempre o mesmo objeto que vemos, lembramos, sonhamos, tocamos ou imaginamos.

A obstinação de Foucault em ampliar o campo de significações das concepções habituais do poder não tem outra razão de ser, senão a luta contra a univocidade das significações cristalizadas pelos discursos jurídicos. Isto é, se pensarmos o problema do poder não apenas na sua relação com o estado e seu aparato jurídico e sim como um conjunto de técnicas e proposições que tem como objetivo estruturar a condução das condutas, somos lançados para o interior de uma paisagem imensamente mais complexa de relações. Se há uma vidência em Foucault, como quer Deleuze, tal vidência é, por assim dizer, tão-somente um esforço no sentido de tecer novas ligações, de fabricar novas paisagens, de estremecer o chão aparentemente sólido sobre o qual caminha a sintaxe do nosso século, a fim de fazer ver aquilo que, mesmo não estando oculto, não podia ser visto.

Ainda uma pergunta: o que leva o poder a dar tanto atenção à questão da linguagem? Por que tamanha preocupação em atar o maior número de sujeitos as malhas de uma mesma sintaxe? Entre os muitos motivos, existe um em especial que gostaríamos de sublinhar: toda e qualquer solução, toda e qualquer atitude em relação a si mesmo ou em relação ao outro, depende da forma pela qual um problema é colocado, depende dos termos disponibilizados e utilizados na construção dos enunciados.

Em suma, toda forma de governo só pode operar no interior de determinados regimes de descrição que têm por objetivo estruturar o campo onde se desenrola a conduta dos indivíduos. Nessa perspectiva, os saberes socialmente ofertados, nos quais forçosamente nos instalamos a fim de pensar e agir, não representam um dado secundário, mas são constitutivos do objeto a ser governado. Governar é agir conforme uma descrição, operando conforme um regime de enunciação: “a linguagem disponibiliza os mecanismos que tornam o tecido social predisposto a certo tipo de intervenção e é nesse sentido que o processo de organização da informação não corresponde a uma função neutra⁸”.

Muitos foram os pensadores a chamarem a atenção para este ponto: o problema maior está, na imensa maioria das vezes, menos ao lado das soluções e mais ao lado da maneira pela qual podemos construir um problema. Se se quiser, poder-se-ia dizer o contrário, dizer que aquilo que conta é a solução, com a condição de acrescentar que o problema terá sempre a solução que merece em função do modo pelo qual o problema foi construído.

Problemas inteiramente prontos, a erudição vazia feita de nomes e datas, o jogo das respostas e perguntas escolares, nem de longe se apresentam como um problema interessante, de qualquer ponto de vista que nos situemos. Ao contrário, é na e por meio da constituição de problemas que se decide o destino do pensamento e, conseqüentemente, dos nossos modos de vida. A bem dizer, o par falso e verdadeiro de nada vale quando aplicado as soluções. Mais valeria aplicá-los a própria colocação dos problemas, afirmando a existência de falsos ou de verdadeiros problemas, tal como sugere Gilles Deleuze.

É no rastro de Deleuze que Žižek afirma, o relevante se situa sempre ao nível da formulação do problema, é aí onde o trabalho da filosofia é urgente e indispensável. E dá exemplo⁹. Que ele esteja a falar sobre tortura, por si só, é algo da ordem do intolerável, para além de todas as respostas e reações que o problema possa suscitar.

Talvez o cinema possa novamente oferecer o braço ao que estamos a tentar dizer, dando exemplos concretos de narrativas que giram em torno dos procedimentos de instauração da

⁸ Jorge Ramos do Ó. *O Governo de Si Mesmo*. 2003; pág. 11

⁹ Slavoj Žižek. *OWS, Capitalism, Western Culture e Global Politics* (Youtube).

verdade e seus efeitos sobre os sujeitos que dela tomam parte – o próprio acusado, aqueles que estão ao seu redor, o próprio sistema que o julga. Como é notório, trata-se de histórias em que sujeitos são acusados de algum crime cuja sentença, caso o crime seja comprovado ao final do julgamento, acarreta efeitos devastadores sobre o réu: a morte ou a prisão perpétua.

Para começo de conversa, é preciso sublinhar o que há de específico nos mecanismos de produção da verdade num tribunal, aquilo que marca sua distância em relação às investigações levadas a cabo, por exemplo, num laboratório de pesquisa qualquer. De maneira bastante esquemática, poderíamos dizer que o segundo tipo de investigação se esforça por demonstrar como suas descrições são tão-somente o encontro inofensivo do discurso com seu referente. Ao contrário, nos filmes em questão, o que está em jogo é menos o problema da adequação entre o expresso e seu referente e mais os efeitos de verdade sobre os sujeitos que se vêem direta ou indiretamente envolvidos no julgamento.

Em outras palavras, lá o problema da verdade se articula em termos de conhecimento; aqui, o que vem a tona são as implicações éticas que toda proposição que aspira à positividade traz no seu bojo, na medida em que toda descrição de um estado de coisas é também um vetor de força na estruturação da conduta dos sujeitos. Toda descrição é, em alguma medida, uma prescrição não tematizada.

Entretanto, ainda que em tais casos a neutralidade da linguagem seja contestada, como nos tão aclamados *Twelve Angry Men* e *Boomerang*, onde uma reflexão aguda sobre as conseqüências do verdadeiro abarca a quase totalidade dos dois filmes, ou mesmo quando o valor de verdade é em si mesmo neutralizado, em ambos os filmes, *The Secret in Their Eyes* e *The Life of David Gale*, o problema não é posto em termos de verdade e falsidade, a verdade não sendo em si mesma nem justa nem redentora, ainda assim a questão da verdade e seus efeitos na condução das condutas dos sujeitos não é nunca radicalizada.

É que nos acostumamos a imaginar – um pouco em decorrência desses filmes acima citados – que o problema ético da enunciação da verdade residiria no seu caráter propositivo, à moda de uma sentença. Em verdade, o problema ético da linguagem não se situa tão-somente ao lado da veracidade ou não veracidade das proposições que ela enuncia, mas na maneira a partir das quais ela disponibiliza os termos a partir dos quais algo pode e deve se converter em objeto de pensamento e, conseqüentemente, em coordenada de ação. Consideremos, a título de exemplo, o filme *Doubt*, aquele que, aos nossos olhos, melhor dá conta das questões com que estamos à volta.

O Filme *A Dúvida* e a Perspectiva Foucaultiana

Nada mais propositivo e afirmativo do que o discurso que toma o formato do sermão, discurso que é proferido por uma figura de autoridade, normalmente um padre diante dos seus fiéis, e cujo objetivo maior reside na transmissão e assimilação de um conjunto de verdades incontestes. É assim que tem início o filme *A Dúvida*. Philip Seymour Hoffman, interpretando um padre, entabula um discurso sobre o problema da dúvida e do enfraquecimento da fé diante de um grupo de fiéis.

Porém, o argumento central do filme é apresentado algumas cenas após o primeiro sermão. Meryl Streep, a freira da escola São Nicolas, balança o sino, interrompe o jantar monástico das suas colegas e lhes lança uma pergunta:

“- irmã Aloysius Beauvier: Domingo passado você acha que o sermão foi sobre o quê? Irmã James?

- irmã James: O quê?

- irmã Aloysius Beauvier: Sobre o quê foi o sermão do padre Flynn?

- irmã James: Bem... Dúvida. Ele falava sobre a dúvida.

- irmã Aloysius Beauvier: Por quê?

- irmã James: Desculpe-me, irmã?

- irmã Aloysius Beauvier: Bem, sermões vêm de algum lugar, não é? O padre Flynn está em dúvida? Está preocupado que alguma outra pessoa esteja em dúvida?

- irmã James: Eu suponho que você tenha de perguntar para ele.

- irmã Aloysius Beauvier: Não, isso não seria adequado. Ele é meu superior hierárquico. E, se estivesse com problema, deveria confessar a um padre amigo, ou para o mansenhora. (...) Eu quero que todas fiquem em alerta. Eu estou preocupada, talvez desnecessariamente, sobre as matérias na escola São Nicolas”.

Há muitas coisas que se pode extrair desse pequeno diálogo. A primeira delas, a mais fundamental: irmã Aloysius subverte completamente os códigos que sustentam e fazem funcionar o sermão – sendo aqui o sermão um exemplo privilegiado de uma modalidade discursiva que visa formatar a conduta de uma multiplicidade de sujeitos. E não porque ela recuse os ditos do padre. Ela não diz sim nem não ao seu discurso; não o aceita nem o rejeita; ela relança o problema posto pelo padre a partir de uma nova perspectiva.

Tal reformulação marcará todo o desdobramento do filme. A conduta de todas as personagens se verão, a partir de então, recalibradas a partir de um novo horizonte definido pela fala da irmã Aloysius.

A conduta da freira novata. Orientada pelo discurso da irmã Aloysius, irmã James irá conduzir-se em consonância com o aviso da sua superiora e espreitará atentamente o comportamento do novo aluno negro, Donal Miller, o suposto alvo indefeso do padre Flynn. Todas as ações do aluno tornar-se-ão um pasto de sinais que não fazem senão comprovar a suspeita – não a verdade absoluta – levantada pela irmã Aloysius. A maneira do garoto agir quando volta à classe, seu hálito, sua expressão, todos os signos serão crivados, submetidos e interpretados à luz daquela interrogação prévia.

A conduta do padre. Do mesmo modo que a freira novata, o experiente e loquaz padre modificará radicalmente sua conduta em função da desconfiança que paira sobre si. Mesmo depois de proferir um segundo sermão, uma espécie de contra-ataque público contra a suspeita levantada pelas duas freiras, vemos como sua conduta é indelevelmente comprometida. Na primeira ocasião em que o padre se encontra com o aluno, o primeiro contato deles após a conversa com as duas freiras, nota-se de que modo e com que força o discurso da diretora do colégio foi internalizado pelo padre e passou a funcionar como coordenada central na redefinição do seu modo de se relacionar consigo e com Donald Miller. O padre evita entrar em contato com o mesmo garoto que outrora era objeto constante da sua atenção e dos seus cuidados.

A nossa conduta. Não podemos deixar de ler todo o filme a partir da questão, o padre Flynn é pedófilo? Até mesmo nosso olhar retrospectivo, quando nos lembramos daquilo que aconteceu antes da pergunta organizadora ser lançada, transforma-se e se ajusta ao modo de problematização proposto pela diretora. Será que o ato de presentear o garoto negro com um pequeno brinquedo nos fundos da igreja já não era o indício de um jogo de sedução levado a cabo pelo padre, jogo que só se tornou evidente para nós depois da iluminação do discurso da diretora? Será que, na quadra de basquete, em meio aos alunos, o brusco afastamento de William London não testemunha um saber sobre o comportamento leviano do padre Flynn? Por que o medo do padre em relação ao seu passado, sua fúria ao descobrir que a diretora do colégio havia ligado para a sua antiga paróquia? Enfim, o fato de que o padre termina por se demitir não constitui uma prova incontornável da confissão dos seus atos?

Do ponto de vista da freira, tudo leva a crer que o padre é mesmo culpado, mesmo lá onde os sinais parecem contrariar a suposição da pedofilia. Basta um pouco de reflexão e aquilo que era refratário à sua hipótese é logo subsumido pela desconfiança maior da diretora:

- “- Irmã Aloysius: De todas as crianças, Donald Miller... Suponho que faz sentido.
- Irmã James: Como é que faz sentido?
- Irmã Aloysius: Ele está isolado
- Irmã James: Não sei se há algo errado.
- Irmã Aloysius: Nosso primeiro estudante negro.”

Algumas cenas depois:

- “- Padre Flynn: Pergunte ao garoto então?
- Irmã Aloysius: Ah, ele te protege.
- Padre Flynn: Por que ele faria isso?
- Irmã Aloysius: Por que você o seduziu?”

Do ponto de vista do padre, o que está em jogo é justamente uma acusação e uma desconfiança infundadas. Por isso, ele lutará por impor um sentido contrário ao decretado pela diretora do colégio São Nicolas:

- “- Padre Flynn: Sabia que o pai de Donald batia nele?
- Irmã Aloysius: Sim.
- Padre Flynn: E talvez isso não conte para o estranho comportamento que a irmã James notou no rapaz?
- Irmã Aloysius: Talvez.”

Se há uma luta evidente em torno da produção de sentido de cada gesto e de cada fala – todos os gestos e falas do filme trazem uma ambiguidade fundamental, podendo ser de tal maneira, mas igualmente da maneira contrária – o solo em torno do qual pelem os partidos adversos foi inteiramente decidido pela forma de problematização trazida à baila pela diretora da escola São Nicolas.

Nietzsche sabia muito bem que uma das estratégias da força reativa consiste em reenviar ao interlocutor sua própria pergunta. Ora, já é notório que a pergunta, *quem* em mim quer o verdadeiro ou o belo ou o poder, o quem não designando nunca um sujeito isolado, mas as relações de forças que antecedem e determinam a produção de sentido de um determinado acontecimento, é uma pergunta com filiações nietzschianas claríssimas. Assim, se quiséssemos aparentemente colocar em xeque o arcabouço teórico de Nietzsche, teríamos algo como, quem

em você quer que o querer seja o princípio explicativo dos fenômenos da vida? A resposta de Nietzsche foi ditirâmbica: tanto melhor.

É um pouco o que se passa ao longo do filme. A margem de variação da conduta das personagens é definida por uma modalidade de enunciação que determina de antemão seus modos de se relacionarem consigo e com os outros – ainda que pululem, aqui e lá, o intuito de contestá-la.

E o mais importante: é que tal forma de enunciação não toma a forma do sermão, mas a forma da dúvida. O que testemunha que as diferentes modalidades e técnicas de estruturação da conduta não dependem da pré-existência de um referente, já que a dúvida é precisamente o tipo de enunciação em que a garantia do referente é posta em suspenso, nem tampouco dos discursos propositivos, uma vez que não há no duvidar nenhum tipo de comando direto sobre outrem, dependem da destreza em introduzir um problema na esfera do pensamento, como podendo e devendo ser pensando.

Em rigor, a arte não precisa ser judicativa a fim de ser ativa na estruturação da conduta dos sujeitos. A dúvida, supostamente um dos vícios mais incrustados no nosso século – ainda que aceitemos que tal afirmação corresponda um estado-de-coisas – não desagua numa paralisia derivada da não obediência, muito pelo contrário. Ela, a dúvida, estrutura um horizonte de possíveis no interior do qual o sujeito irá tecer suas relações consigo e com o outro.

Há uma última cena que vale a pena ser mencionada, pois lança luz sobre o vínculo que estamos a tentar estabelecer entre os nossos regimes cognitivos e nossas possibilidades de conduta conosco e com os outros. Padre Flynn, na esperança de dismantelar a cruzada da irmã Aloysius contra si, tenta inverter o jogo, apontando os defeitos e as falhas na administração do colégio:

“- Padre Flynn: Você está trabalhando sozinha. Você está segurando essa escola e essa paróquia no passado.

- Irmã Aloysius: De quê?

- Padre Flynn: De uma educação progressiva e uma igreja acolhedora.

- Irmã Aloysius: Você não pode me distrair, padre. Isso não é sobre o meu comportamento, é sobre o seu”.

Ela que opera a partilha entre o que é da ordem da distração e o que é fundamental. De modo que, na cena em questão, ela impede que um novo problema, no caso ela mesma, converta-se em objeto de pensamento. Ignora os apontamentos do padre e continua a agir sem levar em conta os interesses e objetivos do seu interlocutor. Padre Flynn protesta contra a

desatenção da irmã Aloysius, que se obstina em dar mais atenção a arrumação da sala do que ao diálogo:

“- Padre Flynn: Deixe isso. Não é importante.

- Irmã Aloysius: Eu vou decidir... o que é importante.

E, se olharmos com cuidado, veremos que já no decorrer do primeiro sermão, irmã Aloysius dava sinais de que não se vergaria os signos emitidos pelo padre Flynn. Enquanto o padre, sobre o púlpito, vocalizava seu discurso, ela se movia pela lateral da igreja, atenta aos menores gestos dos alunos, do burburinho indisciplinado ao cochilo fora de hora, movia-se, portanto, de acordo com preocupações outras que não o discurso do padre.

Lá nas primeiras linhas do presente trabalho, dizíamos: o que nos interessa é entender a maneira como a questão da personagens se tornou um lugar pensável. Agora, poderíamos acrescentar a seguinte meditação: o que nos interessa é entender, à moda da problemática da pedofilia apresentada no filme *A Dúvida*, quais os modos de pensar sobre a questão da personagem que são, para nós, hoje, problemas incontornáveis, modos de pensar que se apresentam como obrigatórios e incontornáveis?

Sem dúvida nenhuma, o conceito de diferença ganhou os palcos da modernidade. Contudo, quando dizemos que pretendemos lograr alguma margem de variação em relação aos modos de ajuizamento estéticos ofertados na contemporaneidade, o que é que temos em mente?

Em primeiro lugar, ser diferente não é uma questão quantitativa, sem mais. Nas décadas de sessenta e setenta, Foucault manteve um contato muito estreito com o movimento gay. Contudo, seu entusiasmo foi logo minado pela reivindicação cada vez mais intensa em torno do direito ao casamento. Não porque o casamento em si fosse um mal ou o indício do aburguesamento do movimento. Nada disso. O que espantava Foucault era o fato de que o lugar onde outrora os modos de vida normalizados eram contestados passou a reclamar para si uma das formas de vínculo social mais normativa, a forma casal. O que antes era um dever é, subrepticamente, convertido em demanda.

Do mesmo modo, podemos constatar como uma determinada forma de inteligibilização extremamente pobre do conceito de diferença ganhou os palcos da atualidade. Não seria difícil encontrar grupos de teatro da atualidade empenhados na construção de encenações que apresentam uma multiplicidade de cenas simultâneas. Segundo eles, o simultâneo garantiria de maneira incontestável o caráter polissêmico da peça em questão. Cada um dos espectadores seria então livre para escolher aquilo que lhe aprouvesse. Quanto mais cenas simultâneas houver numa peça, maior o espaço de liberdade deixado ao espectador.

Meditemos um pouco sobre esta frase de Deleuze: “há *outro* sem que haja *vários*”¹⁰. Afirmção sentencial. Afirmção que nos mostra que a o quantitativo sem mais é uma crença progressista que supõe que uma simples adição seja capaz de determinar o valor do acontecimento. Crença sem fundamento, uma vez que a diferença é indissociável de um alto poder de concentração, e toda concentração, por sua vez, é indissociável da diminuição do campo de investigação. A intensidade Deleuziana sente arrepios diante dos projetos enciclopédicos. Não é a experiência amorosa aquela onde o número de vínculos com o mundo se vê drasticamente reduzidos, mas em compensação radicalmente ampliada, a ponto de o objeto se tornar maior do que o mundo?

No seu filme, *One Wonderful Sunday*, Kurosawa demonstra como o variar nada tem a ver com uma oferta quantitativa de pontos de vista, muito pelo contrário. A variação pode ocorrer num quase vazio. Numa belíssima cena, Kurosawa nos mostra um jovem regendo um concerto de Schubert num palco deserto para uma plateia inexistente. Uma miríade de perguntas vem então à mente do espectador, estará ele louco ou é uma espécie de fuga patológica diante da miséria em que se encontra, ou ainda tratar-se-ia de uma potência ilimitada da imaginação, capaz de vergar os decretos do real? Em todo caso, o número de perguntas disparadas pela cena não corresponde ao número de cenas; é sobre a mesma cena que se desdobram as diferentes interpretações.

Pelo mesmo motivo, *Dom Quixote* sempre funcionará melhor no livro e nas peças do que nas adaptações para o cinema. Dizer que Dom Quixote vê gigantes *e* mostrar que os gigantes são moinhos de vento testemunha como o número por si mesmo não assegura uma margem mais ampla de interpretação. Na primeira página do seu livro, Leon Kossovitch assevera, de maneira taxativa:

Mas a multiplicação, que é o horror do incontável, não é a riqueza do diverso. A vertigem que perderia Occam não está na multiplicidade, mas na sua força de variar o mesmo¹¹.

Assim, não basta à admissibilidade de alternativas. Que para mim o real se constitua de tal modo e para outrem de outro modo, é uma espécie de cartão de visita indispensável nos dias de hoje e que pouco contribui na criação de novas esquinas para o pensamento.

Em suas entrevistas e palestras, Žižek não se cansa de dizer o quanto o conceito de tolerância é destrutivo para o nascimento de um estado de coisas outro. Reconhecer o outro

¹⁰ Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. Editora 34. 1999; pág.37.

¹¹ Leon Kossovitch. *Signos e Poderes*. 2004; pág.25

como outro, em certos casos, diz o filósofo esloveno, é apenas uma forma de administrar e gerir o potencial disruptivo da alteridade. São novas formas de controle social que dão lugar a um determinado modo de reconhecimento do outro que tem a particularidade de não pôr em causa o meu próprio ponto de vista.

Parece-nos que esses tipos de análise que partem do princípio segundo o qual os mecanismos de poder buscariam sempre a homogeneização das condutas pela anulação das diferenças, deixam de lado que o essencial na política é a marcação dos lugares e a manutenção das diferenças. Portanto, marcação e manutenção, não abolição. Todo o problema reside no fato de que nos acostumamos a pensar a diferença e a homogeneização como termos opostos, sem levar em conta que é justamente a “harmonia da diversidade que constitui a força do idêntico”¹²,

A produção das diferenças identitárias a partir das quais formatamos as relações conosco e estabelecemos certo modo de conduta não representam o outro do poder. Ao contrário, a eficácia dos processos de homogeneização depende do bom resultado dos processos e das técnicas de individualização que visam interiorizar no indivíduo a sua localização numa rede de relações. Não nos deixemos seduzir pela imagem demasiada simplista que associa o resultado das práticas homogeneizadoras a uma fábrica de produção em série, onde todos os elementos são produzidos de maneira idêntica, executando os mesmos gestos e servindo para os mesmos fins.

A produção da diferença é essencial às dinâmicas de governo. É pela produção de um certo tipo de distinção que os processos de governo social podem estabelecer uma determinada forma de utilização dos indivíduos de acordo com o lugar que ocupam na série em que estão inseridos. Portanto, que fique claro que o que incomoda os movimentos integradores do poder não é a diferença em si mesma, mas a transgressão do lugar ao qual o indivíduo deve por si mesmo continuar a se reportar e se conformar.

É interessante notar como o conceito de para si, paradoxalmente, serve muito bem as dinâmicas de regulação dos mecanismos modernos de controle. Paradoxalmente, uma vez que à primeira vista tal conceito visaria justamente ser uma espécie de cláusula contra o domínio ilimitado de um único ponto de vista. Contudo, como todo conceito, este presta-se a diferentes usos, usos que lhe conferirão sentidos que serão tributários do campo de força no interior do qual despontará. Assim, por uma espécie de inversão, o conceito de para si, cujo objetivo suposto seria o perspectivar de toda e qualquer proposição que aspire à positividade, torna-se o seu contrário, um princípio de absolutização do ponto de vista individual. Afinal, quem poderá duvidar que penso o que penso, que sinto o que sinto?

¹² Leon Kossovitch. *Signos e Poderes*. 2004; pág. 32.

Quiçá, para além do bom tom, uma saída possível para o alargamento da margem de variação dos nossos pontos de vista resida na análise das forças que compõe o objeto em questão. Acreditamos que a possibilidade de variação e de modificação dos pontos de vista canônicos e suas pretensões de verdade a partir dos quais o pensamento é possível não se alcança tão-somente por um decreto da vontade ou pelo exercício da livre associação de idéias. Este e aquele nada podem senão ratificar os vocabulários e os termos com os quais nos é dada a possibilidade de pensar e agir.

O problema maior não está em sermos tolerantes, está alhures, na tarefa de investigar o modo pelo qual os diferentes pontos de vista foram montados, valorizados, utilizados. Todo o problema é, por assim dizer, que as coisas se apresentam sem história. Sempre estamos ao lado do efeito e do resultado, sem nada poder adivinhar sobre as linhas de força que compõe este ou aquele objeto. Em suma, o objeto visado ou pensado e o sujeito que o vê ou o pensa se apresentam simultaneamente, como se um e outro nascessem no momento em que ambos entram em contato.

É de novo o grande antípoda dos historiadores, Zizek, que pode jogar alguma luz sobre o movimento crítico da história. O filósofo Esloveno nutre uma particular obsessão pelo funcionamento dos vasos sanitários. Não, diz ele, nossos excrementos e seu destino não podem ser explicados em termos de uma utilidade evidente, eles também são o resultado de uma lógica que extravasa o campo perceptivo.

Em outras palavras, todo objeto que se apresenta aos sentidos ou ao pensamento é indissociável de uma rede de campos de realidade que estão aquém e além da percepção individual e imediata do sujeito.

Contudo, que não se imagine que nosso trabalho de escavação dos vetores de força que tecem uma determinada forma de experiência presente seja uma forma de pacificar os modos de ajuizamento estéticos de que dispomos, apontando, para além das disputas e querelas presente, um solo não problemático sobre o qual nosso pensamento poderia, enfim, repousar.

Sobretudo, porque aos nossos olhos tal aspiração é irrealizável. E irrealizável por dois motivos. O primeiro deles: é impossível suspender o enxame de pressupostos que estrutura nossa percepção de nós mesmo e dos outros, tal como pretendia Descarte, na esperança de encontrar algum ponto irreduzível e não problemático que sirva de fundamento para nossas crenças e condutas. A prova maior é que o autor das *Meditações* só pode testar a validade das teses a partir do seu interior, só pode provar o fato mesmo da representação. Um ponto de vista para além da jurisdição do cogito seria talvez uma variação.

O pensamento que se angustia na tentativa de fixar um chão duro sobre o qual possa caminhar atira sempre no próprio pé. Como os estóicos já diziam lá nas suas meditações sobre a morte, não se pode representar o morrer, já que o pensamento sobre a morte é sempre um pensamento que supõe a própria ausência. Há, nesse caso, no máximo, um ponto de vista curto-circuitado. O mesmo ocorre com esse pensamento que seria transparente para si mesmo. Trata-se de um pensamento que pensa a si mesmo como não pensamento. Em última instância, o que está aqui em jogo é uma certa imagem do pensamento. Imagem esta que nos é constantemente devolvida, por exemplo, pelos ditos filmes de prisão. Vejamos rapidamente o que isso significa.

Um homem, transido de medo, perseguido pela polícia, chega à casa do seu melhor amigo, na esperança de encontrar um abrigo seguro contra uma condenação, que já de saída, sabemos injusta. Sua esperança de socorro é logo surpreendida pela indiferença da recepção. Não tarda e descobrimos que não se trata tão-somente de uma acanhada acolhida. Seu amigo revelar-se-á o artífice da sua falsa condenação. Indignado, o homem reage contra a vilania do suposto amigo e o desafia para um duelo. Este acaba levando a melhor e aquele é preso e atirado à masmorra. A noiva do condenado, certa de que seu futuro marido não fora apenas preso, como também executado, cede aos galanteios do homem que até então se apresentava como o amigo incontestado do seu ex-futuro marido. O pai do condenado, por sua vez, ao tomar conhecimento do ingrato destino do filho, decide dar cabo da própria vida.

Muitas serão as peripécias e reviravoltas necessárias até que o condenado em questão converta-se *no conde de Monte Cristo* e busque vingar-se de todos que tomaram parte na fabricação da sua tortuosa sina. Ora, o que nos interessa é sublinhar o modo pelo qual todo um conjunto de narrativas obedece a um mesmo tipo de construção, sempre que se pretender conferir um lugar de destaque ao pensamento individual do sujeito, apresentando o pensar como o último reduto seguro face às mazelas da sociabilidade.

Amizade, amor, justiça, dinheiro, o próprio corpo, até mesmo a vida, não dependem da e não tem origem na vontade do sujeito, mas num conjunto de forças que o ultrapassam e o comanda, eis o que tal história busca argumentar. Contudo, tal operação, operação que consiste em tornar problemático alguns dos vínculos socialmente reconhecidos e valorizados, não tem o objetivo de atirar todos os valores e crenças na vala comum da indiferença, muito pelo contrário. O processo extremamente excludente e seletivo instaurado pelo crivo do destino possibilita conferir um valor quase absoluto ao que resta ao final de tal operação, a saber, o pensamento individual do sujeito.

Ou seja, a fim de retificar o caráter inalienável de tal propriedade intrínseca ao ser humano, nada melhor do que trazer à baila a instituição social cuja função maior reside em destituir o sujeito de todos os bens socialmente partilhados. São notórias as privações a que os

condenados se vêem submetidos. Assim, por uma espécie de argumentação cartesiana de redução das certezas nas quais um sujeito pode se fiar, redução transladada para o nível sócio-político, isto é, não mais uma meditação de cunho epistemológico em torno daquilo que se pode ou não saber com certeza, mas sim o problema de discriminar aquilo que depende ou não da vontade do sujeito com segurança, chega-se ao domínio do pensar como fundamento último e irreduzível do sujeito. A interioridade do pensamento como fundamento último do sujeito só é possível, portanto, mediante um certo número de imagens que o apresentem como a instância contra a qual nenhum poder é capaz de se abater; onde nada, salvo a vontade do sujeito, interviria.

O segundo modo de prometer uma zona de conforto não problemática é como quea outra face do argumento cartesiano: ao invés de se buscar, por meio da reflexão, uma zona irreduzível onde se poderia salvaguardar um punhado de certezas, faz-se um apelo ao imediato ou ao vivido, numa espécie de recuperação pragmática do cogito. Com isso, pensa-se criar um reduto pragmático inquestionável, supostamente dotado de uma autonomia absoluta, um núcleo de sentido que seria então tido como não problemático. Enfim, trata-se de resgatar os conteúdos inteligíveis pela sua utilidade prática. Um recurso bastante astuto, embora politicamente perigoso, de proteger o sujeito contra a inundação global e o comprometimento total daquilo que lhe aparece como coordenada segura de conduta.

Tomemos um exemplo preciso: um ator põe-se a par rapidamente da necessidade de, em determinados momentos precisos, impedir que intervenha o trabalho da imaginação. Dado que, em alguns casos, no momento de enunciação de uma fala, por exemplo, a imaginação poderia indevidamente intervir no domínio da concentração, desestabilizando a ação, por multiplicar o horizonte de possibilidades no interior de uma situação que se exige uma resposta imediata. Imediatez que – é isso que importa perceber – foi objeto de uma longa reflexão, que foi institucionalizada, ensinada e internalizada tendo em vista a obtenção de determinados fins.

O improviso ou a fala de um ator não decorrem da irrupção de uma alma afinado com o Belo, mas de uma modalidade de racionalidade estética que fabricou os momentos em que a irreflexão pode e deve entrar em cena. Enfim, o campo deixado aberto ao irrefletido, à margem de liberdade dado ao desenfreado da imaginação, tudo isso é o resultado de um trabalho operado sobre si e sobre o outro, não o ponto de partida virginal existente na alma de alguns seres sensíveis.

Nietzsche já previra o cortejo de anões que se seguiria aos seus escritos. E não seria difícil encontrar o eco desse seu diagnóstico na contemporaneidade. Em especial, quando vemos sujeitos se arrogarem o epíteto de super-homem. No entanto, sua cretinice não jaz num suposto excesso de consideração por si, mas num completo desentendimento daquilo que está em jogo.

Na esteira dos estóicos, Nietzsche não nutria dúvidas sobre a inviabilidade da existência do super-homem, já que tal disparate implicaria um sujeito capaz de pensar e agir independentemente de toda e qualquer tese ou pressuposto. O super-homem é uma maneira de dizer que o sujeito pode sempre tomar uma outra forma, desde que entre em relação com outras forças do de fora. É um antídoto contra o homem-total de Marx, não um presságio.

Em suma, para nós, o super-homem é uma forma de dizer que, se o pensamento pensa a si mesmo, não o faz para surpreender uma região não problemática, mas para se libertar daquilo que pensa em nome de um pensamento porvir e na esperança de que outros modos de vida possam advir. O movimento do pensamento que almejamos é sempre semelhante ao movimento descritopor Chico Buarque lá no seu *Na Carreira: arte de deixar algum lugar quando não se tem para onde ir*.

O Teatro e as Instâncias Produtoras de Sentido

Que é que disseram é um dos disparadores maiores da mudança de conduta das personagens nas tragédias de Racine. Tudo aquilo que foi decidido e tramado por outros sem o envolvimento das personagens será vivido por elas sob o signo do intolerável. Foi no passado que suas falas foram determinadas, suas possibilidades de conduta pensadas e refletidas tendo em vista o cumprimento de determinados fins, até mesmo os vínculos afetivos dos quais podem e devem usufruir. É desse modo que Pirro tenta se explicar para Hermione, esposa com a qual era suposto casar:

“Sim, senhora, eu desposo a troiana, e confesso

Que a vós já prometera a fé que lhe professo.

Diria outro, talvez, que nossos pais sem nós,

Nas planícies de tróia ataram esses nós,

E que, sem consultar meu coração ou o vosso,

Forjaram, sem amor, comum destino nosso.¹³”

Pirro é rei e é também amante confesso. O sofrimento provocado pelos laços passados faz com que ele ambicione desempenhar um segundo papel no qual sua autoridade sobrepuje os deveres herdados. O *dever* é aqui o termo mais geral que se utiliza para designar um conjunto de experiências cuja origem não se encontra no querer da personagem. Por isso, bastará o dever e seus variantes despontarem no horizonte da narrativa e prontamente as personagens se acharão na posição de atores desempenhando um papel que lhes é imposto de fora.

Contudo, o passado raciniano perderia todo sentido se não o destacássemos seu alcance extrapsicológico. Erraríamos se acreditássemos que o passado é reconstituído no presente por meio de um ato psicológico de rememoração. Racine não é Ibsen.

Nas peças do autor norueguês, o palco não é nunca o lugar onde o conflito entre as alternativas contrárias tem lugar. As escolhas há muito foram feitas. O que se desdobra sob os nossos olhos é tão-somente um certo balanço retrospectivo em relação à vida pregressa. Os protagonistas de Ibsen são velhos. E a velhice não está aí à toa. É necessário que os personagens se encontrem no final de suas vidas para que o trabalho autobiográfico se torne possível,

¹³ Jean Racine. *Andrômaca*. Tradução, Jenny Klabin Segall. Martins Fontes 2005; pág. 68.

verossímil, para que a experiência acumulada apareça no horizonte das personagens como problemática.

O passado é aquilo que deixou de ser, ou melhor, o que não deveria ainda ser e que, no entanto, subsiste, insiste, seja sob a forma do fantasma, seja sob a forma do trauma, seja ainda sob a forma do regresso. Numa palavra, as imagens e experiências pregressas, quando não degeneram em formas patológicas, deixariam de rivalizar com as impressões presentes. Como bem o viu Deleuze, tal modo de inteligibilizar o tempo, modo próprio aos discursos de cunho psicológico, reduzem o campo semântico no interior do qual a palavra ser é pensada: ser passa a significar ser-presente.

A dramaturgia de Ibsen é uma dramaturgia que faz sonhar com um presente puro, um presente formado por puras percepções, livre das imagens-lembranças que de modo sub-reptício se infiltram e embaçam a clareza das experiências presentes, em suma, um presente que reuniria o tempo da cena e o tempo da história, neutralizando, assim, o peso do passado:

“As personagens são prisioneiros desse desencontro que confere ao passado (enquanto passado) mais peso que ao presente, à recordação maior espessura que ao diálogo atual (...) Acaba quase por creditar que o que se representa em palco com menos realidade do que o que já foi representado (lembrança, paixão hereditária) ou do que se representa sem as personagens (ambiente). Num repente, parecendo preservar o carácter absoluto do drama (que pretende que retire apenas de si mesmo a razão do que será no instante seguinte), associa-lhe constantemente um universo paralelo (outro espaço, outro tempo), que pesa como uma ameaça contínua sobre o diálogo e sobre a ação¹⁴”.

Claro, a beleza de Ibsen reside precisamente nesta impossibilidade de subsumir o passado no presente dialógico. Assim, Rubek esforça-se todo o tempo por demonstrar à Irene o misto confuso entre imagens-percepções e imagens-lembranças no qual ela se vê espartilhada. Ela nem sequer se dá conta de que não está morta:

“Rubek: Lembro-me de ti perfeitamente, Irene.

Senhora: (numa voz sem expressão, pousando o copo) Sabes então quem eu sou, Arnold?

Rubek (sem responder): Vejo que também te lembras de mim.

Senhora: Contigo é muito diferente.

Rubek: Comigo? Por quê?

Senhora: Ainda estás vivos.

¹⁴ Gustava Rubim. *Ibsen e os Regressos*. Edições Cotovia LDA; pág. 305.

Rubek: (sem compreender) Vivo?¹⁵”

Daí o motivo pelo qual o passado exerce tão-somente funções negativas no interior dos conflitos de Ibsen. O tão famigerado revisionismo dos ideais reguladores a partir dos quais as condutas das personagens foram traçadas testemunha o que estamos a tentar trazer à baila. As ações passadas apenas limitam o universo das possibilidades presentes. (Rubek não consegue mais criar; Borkman é literalmente confinado, primeiro na prisão, depois no sótão da casa onde mora).

Por isso, ainda que para os dois dramaturgos o destino seja um conceito chave na construção da suas narrativas, o modo pelo qual os destinos das personagens são decididos em nada se assemelha. Para o autor de *Andrômaca*, invariavelmente é outrem quem intervém e elege o lugar ao qual a personagem pode e deve se conformar: o país, os pais, a guerra etc. são algumas das instâncias decisórias responsáveis pela escolha do lugar e da função que caberá à personagem. A característica principal do herói trágico raciniano é justamente o de ser conduzido por forças que o excedem e o determinam.

É na figura do joguete que elas se reconhecem, as personagens de Racine. Com efeito, para o herói trágico, o passado não será nunca o fundo silencioso que espera ser despertado outra vez por meio de procedimentos de introspecção, muito pelo contrário. O passado é precisamente o lugar onde seu destino foi jogado e decidido sem sua participação e o presente, por sua vez, tão-somente o seu reflexo e desdobramento. O que foi não deixará de ser, eis a máxima Raciniana. Quando muito, o presente se transforma no seu contrário. A inversão de sinais é sua única liberdade.

Em suma, as personagens racinianas não conhecem uma experiência individual que existiria à revelia e independentemente do passado. Se para o dramaturgo norueguês as personagens vão sempre do presente ao passado, da percepção à lembrança, a partir de um apelo do presente, as personagens racinianos nem sequer concebem passado e presente como momentos sucessivos que seriam de naturezas distintas. Passado e presente coexistem em Racine. Sua tragédia não é outra coisa senão a teatralização dessa identificação mesma: todas as personagens vivem sob o signo da imobilidade.

Imobilidade que é vivida como intolerável, ao menos para algumas das personagens. E que só poderá ser por eles contornada através da ingratidão, única arma que possuem para furar o ciclo temporal no interior do qual estão encerrados. Muito embora se possa falar de um certo êxito das personagens ditas emancipadas em relação às exigências da tradição, tal liberdade é

¹⁵ Henrik Ibsen. *Quando nós, os mortos, despertarmos*. Edições Cotovia LDA; pág. 29.

bastante acanhada. Quando muito, caso atinjam um estado de relativa autonomia, as personagens racinianas nunca extrapolam o contrário daquilo que lhes é imposto. O novo nunca vai além das leis da simetria.

Que é que dirão é o segundo princípio que de maneira constante intervém na formação da conduta dos personagens em Racine. Ao lado do peso dos predecessores há também as exigências próprias à posteridade. Tito não se cansa de invocar a Fama. Assim como o passado funciona como guia de sua conduta, o mesmo ocorrerá em relação ao porvir. Ao justificar o fim do casamento prometido, Tito diz o seguinte à Berenice:

“Mas, senhora, contudo, achais que eu não mereço
para a posteridade o exemplo meu deixar
que com esforço alguém também possa imitar?”¹⁶”

Enfim, *Que é que dizem* é o terceiro discurso que atua na configuração do comportamento das personagens racinianas. Eles estruturam boa parte da própria conduta a partir da opinião pública. Esse murmúrio sem rosto é sem dúvida uns dos vetores que mais força exerce na constituição das escolhas das personagens em Racine. Fenícia sabe o quanto é poderoso o papel da opinião pública, tenta alertar Berenice, recomenda-lhe um pouco mais de cautela:

“Tito não revelou o seu pensar de vez.
Roma vos vê, senhora, em vistas invejosas
E assustam-me por vós leis suas rigorosas.
O romano himineu romanas só nomeia.
Berenice é rainha e Roma os reis odeia”

“Fenícia, o tempo foi de eu ter de recluir.
Tito ama-me, domina-lhe e basta-lhe falar”.¹⁷

Berenice ainda não se deu conta de que no mais das vezes a fala de Tito não é condicionada por sua vontade, que nem sempre suas juras poderão ser convertidas em ato.

¹⁶ Jean Racine. *Berenice*. Tradução, Vasco Graça Moura. Bertrand Editora; pág. 85

¹⁷ Jean Racine. *Berenice*. Tradução, Vasco Graça Moura. Bertrand Editora; pág.55.

Reinar é também ser servo de um conjunto de vozes alheias. Logo que Berenice deixa o palco, Tito entra em cena e sua pergunta não podia ser outra:

“O tempo chegou já de me explicar enfim.

A voz do povo diz o quê dela e de mim?

Falai. O que é que ouvís?¹⁸”

A resposta de Paulino é simétrica a fala de Berenice. Ele exalta o poder absoluto do rei, dizendo-lhe que tão-somente sua vontade deve servir-lhe de critério para efetuar suas escolhas. Tito sabe que tal poder soberano não existe. Sabe que não há escolha a não ser no interior de um campo de forças, do qual ele, o rei, também faz parte. Por isso, Tito reconhece na fala de Paulino um discurso feito à moda da corte e pede-lhe sinceridade, um dos únicos antídotos contra os venenos da lisonja:

“Não tomo por juiz corte em idolatria,

Paulino. E um maior teatro eu quereria;

E sem ouvido dar a vãs bajulações,

Por vossa boca ouvir só quero os corações.

Mo prometestes vós. Respeito ou temor fecha

Agora em meu redor o passo a toda a queixa.

Para melhor ouvir e ver, mas sem escolhos,

Paulino, vos pedi houvesse orelhas, olhos.

(...)

Ser-lhe a Roma indulgente, ou vai ser-lhe severa?

Posta em cesáreo trono, hei-de eu acaso crer

Que tão bela rainha irá Roma ofender?¹⁹”

Somente sob a forma da opinião pública que o presente ganhará os palcos. O presente raciniano é, pois, muito magro. É apenas um ponto espremido entre um passado todo poderoso e um futuro tido como inalterável.

Importa notar como todas as três figuras temporais em Racine recobrem uma mesma função: são forças exteriores que obrigam as personagens a desempenharem um segundo papel,

¹⁸ Jean Racine. *Berenice*. Tradução, Vasco Graça Moura. Bertrand Editora; pág. 61.

¹⁹ Jean Racine. *Berenice*. Tradução, Vasco Graça Moura. Bertrand Editora; pág.63.

são elas que fazem com que a personagem trágica se sinta um constante joguete de forças que a ultrapassa e o determina, condição indispensável para a emergência de outro papel a ser desempenhado. Sempre que houver uma personagem que experimente sua conduta como uma construção na qual ele não pôde tomar parte, uma personagem que desempenha um segundo papel poderá ter lugar.

Importante igualmente notar como tal modelo de inteligibilização da conduta das personagens que tem no conceito de destino o seu momento privilegiado abarca todas as formas de experiência do teatro em Racine, inclusive a experiência amorosa. O caráter imediato da experiência amorosa não faz dela uma experiência cuja origem estaria no próprio querer da personagem, querer supostamente alheio aos ditames e imposições do destino.

Em Racine coexistem dois Eros, como bem o viu Barthes. E nenhum deles é propriamente o resultado do livre arbítrio das personagens. O primeiro deles: fruto de um acordo feito sem a presença dos futuros maridos, o casamento é articulado independentemente da vontade das personagens envolvidas. No entanto, é o segundo tipo de amor que dá vazão a certa psicologização da experiência amorosa em Racine. Ainda que não seja estruturado pela mediação direta de outrem, o segundo tipo de experiência amorosa não tem o querer da personagem como origem, muito pelo contrário. O amor imediato é vivido como um aprisionamento que priva de tal modo a personagem de seu poder que até mesmo um rei se torna dele cativo. É Andrômaca quem impera sobre Pirro, Pirro quem padece os castigos:

“Não se amainou vossa ira ainda para comigo.

Será vosso ódio eterno e eterno o meu castigo²⁰”.

O dilema entre uma vontade livre que emanaria do interior da personagem versus as coações vindas de fora que pesariam sobre o destino das personagens só faz sentido se projetarmos no teatro de Racine esquemas interpretativos que emergiram alguns séculos depois da peça em questão. Para Racine, bem como para os gregos, o voluntário nunca é localizado ao nível dos sentimentos e das paixões. Quando segue as injunções do seu caráter, a personagem é obrigada a reagir tal e qual, necessariamente. Em suma, não há oposição entre obrigações externas e uma autonomia absoluta interna, há apenas duas formas de determinismo, um que provém de fora e outro que opera no interior mesmo da personagem.

²⁰ Jean Racine. *Andrômaca*. Tradução, Jenny Klabin Segall. Martins Fontes 2005; pág.16.

Assim, pelo amor que sente por Andrômaca, Pirro aceita enfrentar a ira de todo povo grego e a favor dela e da vida de seu filho combatê-los. Gesto inútil, incapaz de mudar o comportamento de Andrômaca, já que também ela não pode deixar de amar seu antigo marido, Heitor. Amar é encontrar-se numa situação onde se é sempre duplamente impotente: impotente para se eleger livremente o ser amado (o amor é uma máquina de captura onde o ser apanhado é privado de toda possibilidade de escolha. Ama-se tal ou qual personagem, sem possibilidade de apelo ou reflexão); impotente igualmente para que o personagem se coloque na posição de objeto amado, nem mesmo se se é o mais poderoso dos homens.

Todo o problema aqui reside em não querer ver que o teatro de Racine não é um teatro de amor, é um teatro que coloca em cena e propõe uma aguda reflexão sobre relações de poder. Seu problema é o uso da força, sendo o amor apenas um exemplo privilegiado desta problemática maior. Em suma, a experiência amorosa não escapa à regra. Ela é também uma modalidade de experiência no interior da qual a personagem é obrigado a desempenhar um papel cujo controle lhe escapa. Antíoco há muito ama calado, há muito faz passar seu amor por Berenice sob o disfarce da amizade. Contudo, ainda não se sente seguro em abandonar o papel de amigo em prol do papel de apaixonado. Como nos outros casos, também ele precisa testar sua fala antes de pô-la em prática:

“Antíoco, pois bem, o mesmo inda hás-de ser?
Poderei sem tremor “eu amo-vos” dizer?
Mas quê? Já estremeço e temo, de agitado,
tanto o quanto meu coração isto há desejado.”²¹”

O exemplo mais acabado da personagem submetida a forças estrangeiras é a que ocupa o mais insignificante lugar na hierarquia do poder. Reduzido à simples instrumento, o mensageiro é a figura máxima da submissão. Seus passos e sua boca são apenas os instrumentos por meio dos quais uma fala que não é sua é transmitida a outrem. Antíoco recebe a dura tarefa de transmitir a Berenice o abandono de Tito. Sabe que terá pela frente um papel que lhe exigirá bastante destreza. Ele nós diz:

“Façamos sem tardar o que de nós se espera.
A Berenice já; cumprir ordens abona
Lhe vamos declarar que Tito a abandona.
Porém, antes ficar. Que faço? É meu papel,

²¹ Jean Racine. *Berenice*. Tradução, Vasco Graça Moura. Bertrand Editora; pág.31.

Arsácio, cumprir eu tarefa tão cruel?²²»

Sua fala não é aqui senão o suporte verbal cuja formulação foi realizada alhures. Bem mais tarde, o uso de tal mecanismo será reutilizado por Brecht e de modo ainda mais claro, mediante o uso de *deaspas* no interior da fala da personagem.

Quando confrontados com tal situação, as personagens, como vimos, desempenharão outros papéis. E como se costuma passar com os atores, é necessário um bom preparo e muito ensaio a fim de que a personagem e sua cena não se vejam comprometidos por forças contrárias ao êxito do seu desempenho. Dividido entre dois conceitos reguladores sem mediação possível, o dever para com o estado e o amor por Berenice, Tito se interroga se deve ou não colocar seu novo personagem em cena, repassa o texto, ensaia, hesita:

“Aqui vir, ah!, Tito, é necessário?

Berenice te espera. E ao que vens, temerário?

Tens pronto o teu adeus? Cuidaste um só instante?²³

Não nos interessou traçar um retrato exaustivo de Racine. O que buscamos destacar através das diferentes modalidades temporais foi como a *presença de instâncias determinantes nos modos de produção de sentido* torna visível a origem exterior e não psicologizada dos vetores de força determinantes da conduta das personagens.

Contudo, trata-se de instâncias de autoridade já submetidas a um processo de naturalização, isto é, se é verdade que as diferentes modalidades temporais evidenciam a construção externa das falas e das condutas das personagens, esta exterioridade mesma nunca é problematizada e explicitada. Dito de outro modo, o tempo ou qualquer outra figura de autoridade, apresentam-se como um conteúdo entre outrosque igualmente participam da trama, e não como a forma a partir da qual os conteúdos se tornaram possíveis.

²² Jean Racine. *Berenice*. Tradução, Vasco Graça Moura. Bertrand Editora; pág. 101.

²³ Jean Racine. *Berenice*. Tradução, Vasco Graça Moura. Bertrand Editora; pág. 121.

A problematização das Instâncias Produtoras de Sentido

Não é sem propósito que Céledro é um guarda – a utilização de uma tipologia social nunca é gratuita e desempenha um papel central na construção das personagens. Afastado do universo das letras, ele desempenhará o papel daquele que não acredita nos nomes, mas tão-somente naquilo que vê. O olhar, diferentemente de um relato falado, ocorreria de maneira direta, independentemente da mediação de um narrador. É assim que Céledro se justifica para Palestrião quando quer garantir que sua fala é inteiramente fiável:

Palestrião: Que ação celerada, Céledro, estou a ouvir da tua boca.

Céledro: Tenho a certeza de que a vi.

Palestrião: Tu mesmo?

Céledro: Eu mesmo, com estes dois olhos que tenho na cara.²⁴

E logo a seguir, quando Palestrião segue descrente em relação ao que Céledro está a lhe segredar, a única hipótese que lhe vem à mente é a de que seu interlocutor imagine que sua visão talvez padeça de alguma imperfeição. Não pode ele supor que sua fala mesma está sendo posta em questão:

“Céledro: Cuidas que sou cego ou o quê?”²⁵

Enquanto uma cena na qual não se está presente só pode ser comunicada por outra personagem, com seu vocabulário próprio, com um tipo de entonação e uma carga emotiva que não foi eleita pela personagem ouvinte, impregnada de intenções que poderiam levar ao falseamento da verdade do fato presenciado, o olhar gozaria do privilégio de não depender de nenhuma intervenção exterior, contando exclusivamente com boa vontade do personagem para abrir os olhos e contemplar com atenção aquilo que se apresenta imediatamente diante do seu olhar. Em suma, os olhos teriam uma afinidade maior com o possessivo. Nas palavras de Céledro:

“Céledro: É com meus olhos que vejo”²⁶.

E por isso mesmo conclui:

²⁴ Plauto. *O soldado Fanfarrão*. Tradução, Alfred Ernout. Edições Colibri; pág.24.

²⁵ Plauto. *O soldado Fanfarrão*. Tradução, Alfred Ernout. Edições Colibri; pág.24.

²⁶ Plauto. *O soldado Fanfarrão*. Tradução, Alfred Ernout. Edições Colibri; pág.26.

“é em mim que eu sobretudo acredito”.

É quase o mesmo argumento que vemos reproduzido algumas linhas adiante:

“Céledro: É que os olhos que eu tenho, a mim pertencem-me, e não tenho precisão de ir para aí a pedi-los emprestados”.²⁷

Todo humor da peça virá justamente da habilidade dos outros personagens em minar sua confiança irrestrita nos poderes cognitivos da visão. Logo no início da peça, Palestrião anuncia o argumento que estruturará a comicidade da narrativa:

“Nós (...) lhe faremos ver que não viu o que de fato viu”.²⁸

Qual será o dispositivo cênico utilizado por Palestrião e seus comparsas na desestabilização da evidência do olhar a partir do qual Céledro se apóia para denunciar a pouca-vergonha da amante do seu amo? A rapariga, como Palestrião lhe chama no início da peça, desempenhará um *duplo* papel, filocomásio e também sua suposta irmã gêmea, injetando um germe de dúvida lá onde Céledro julgava impossível haver qualquer suspeita, naquilo que diante dele se apresenta. Em suma, o guarda não será convencido por meio da apresentação de argumentos contrários aos seus. A palavra é aqui de toda ineficaz, a tal ponto que nem mesmo a hipótese dele, Céledro, sofrer graves conseqüências em razão do seu discurso o fará mudar de atitude:

“Palestrião: (...) Em primeiro lugar, se acusares Filocomásio injustamente, estás lixado. Em segundo lugar, se for verdade, tu, como seu guarda, estarás lixado na mesma”

“Céledro: Que vai ser de mim, não sei... Mas, lá que vi, disso tenho a certeza.”²⁹

Algumas cena depois, a disposição de Céledro em dizer aquilo que viu é novamente posto à prova, desta vez sob a forma de ameaça:

“Filocomásio: Mas tu vais me pagar caro com a vida, ai, vais, vais, vais!

“Céledro: Escusas de estar por aí com ameaças: eu sei bem que a cruz a de ser a minha tumba. Aí repousam meus antepassados, pai, avô, bisavô, trisavô. Não são as tuas ameaças que me podem arrancar estes olhos”.³⁰

²⁷ Plauto. *O soldado Fanfarrão*. Tradução, Alfred Ernout. Edições Colibri; pág.27.

²⁸ Plauto. *O soldado Fanfarrão*. Tradução, Alfred Ernout. Edições Colibri; pág.17.

²⁹ Plauto. *O soldado Fanfarrão*. Tradução, Alfred Ernout. Edições Colibri; pág.24.

³⁰ Plauto. *O soldado Fanfarrão*. Tradução, Alfred Ernout. Edições Colibri; pág.29.

Se nenhum tipo de discurso é capaz de modificar o julgamento e a conduta de Céledro, nem mesmo o discurso sob a forma da ameaça, inofensivo contra seu olhar, se nenhum discurso tem o poder de dissuadi-lo de ter visto a mulher do seu amo aos beijos com outro homem, a última estratégia de persuasão será a de *montar* uma segunda cena na qual sua visão e tão-somente ela intervenha como ajuizadora da verdade, que apenas a partir dela a primeira cena seja retificada.

É interessante notar como é quase o mesmo artifício que se encontra presente na peça de Menandro, *O Escudo*. É acenando a Esmícrines uma segunda herança mais rechonchuda do que a primeira que ele será apanhado na armadilha. Em ambos os casos, não se tenta modificar os pressupostos cognitivos ou as preferências do enganado, arma-se uma armadilha a partir daquilo mesmo que a personagem pensa ou quer.

Há duas casas vizinhas. O marido de Filocomásio e seu amante vivem lado a lado. Filocomásio terá que passar constantemente de uma à outra. E, de acordo com cada casa, desempenhar o papel de Filocomásio ou de sua irmã gêmea, Justa. A bem dizer, há uma casa apenas. É Céledro que julga haver duas casas lá onde há tão-somente uma. Ele não desconfia da existência de um buraco que liga uma a outra. Por isso, a mobilidade não vista do par Justa/Filocomásio será sua arma principal. O repouso seu desespero maior. Se a personagem fosse impedida de circular entre uma e outra, todo o plano de convencimento se veria comprometido. Num determinado momento, Filocomásio deixa-se apanhar e quase põe tudo a perder:

“Céledro: (agarrado-a) Eu não te deixo ir.

“Filocomásio: Larga-me!

“Céledro: Foste apanhado em flagrante: não te largo”.³¹

E, no entanto, ela insiste inutilmente em recorrer à palavra:

“Filocomásio: (apontando para casa de Periplectómeno) Esta aqui é a casa onde estou hospedada e não a minha residência: é em Atenas, na Ática, que eu moro. Quanto a essa outra casa (aponta para a do soldado), nada tenho a ver com ela.

“Céledro: Então leva-me a tribunal: eu é que não te largarei, a não ser que me faças a promessa de que, se te largar, irás aqui para dentro.”³²

Claro, ela não cumprirá o prometido e entrará na casa de Periplectómeno. E, alguns instantes depois, conforme o plano elaborado, ela aparecerá como que do nada na casa ao lado, na casa do soldado. Quando Céledro avistá-la deitada na cama do soldado, seu amo traído, o

³¹ Plauto. *O soldado Fanfarrão*. Tradução, Alfred Ernout. Edições Colibri; pág.34.

³² Plauto. *O soldado Fanfarrão*. Tradução, Alfred Ernout. Edições Colibri; pág.34.

estratagema atingirá o resultado esperado. O guarda se verá obrigado a retificar sua fala primeira, bem como a se curvar diante da conclusão do seu falso colega, Palestrião:

“Palestrião: É que agora já ninguém poderá negar que essa mulher seja a irmã gêmea da nossa. Era ela, decerto, a que tu tinhas visto aqui dentro, aos beijos”.³³

Qual é a diferença entre as figuras de autoridade racinianas e a peça *O Soldado Fanfarrão* de Plauto? Afinal de contas, tanto aqui como acolá, a figura determinante na construção da conduta das personagens é naturalizada, faz parte da história, Palestrião é uma personagem entre outras, encontra-se inserido na trama, atuando sobre ela, sofrendo seus efeitos.

Se há em Racine, além da temporalidade estruturante da conduta das personagens, personagens investidos de um hiper-poder, se nas peças do autor de *Andrômaca* vê-se um conjunto de forças cuja entrada em cena resulta na explicitação das forças exteriores que governam a sina das personagens, a mera explicitação das forças não equivale ao decreto direto do que as outras personagens dirão ou farão. Em Racine, as forças exteriores têm certamente a função de esvaziar a potência performativa da interioridade das personagens, mas já se perdeu a preocupação em encenar de antemão os decretos que determinarão detalhadamente o destino delas.

Vejamos a diferença entre uma das personagens toda poderosa de Racine e futuros herdeiros de Palestrião. Agripina reinava soberana, organizando a cena, comandando e distribuindo os papéis. Vemos Agripina lamentando o fim dos seus tempos áureos:

“Quando me punha em mãos a direção do Estado,
Minha ordem no palácio agregava o senado,
E que invisível, mas, atrás de um véu presente,
Desse ilustrado corpo a alma era eu, prepotente.”³⁴

O lamento de Agripina escancara a presença de instâncias de autoridade a organizar a conduta das personagens. No entanto, ele nada tem a ver com o que séculos depois será reabilitado pelo teatro brechtiano e que já se encontrava em Plauto.

³³ Plauto. *O soldado Fanfarrão*. Tradução, Alfred Ernout. Edições Colibri; pág.36.

³⁴ Jean Racine. *Britânico*. Tradução, Jenny Klabin Segall. Martins Fontes 2005; pág. 91.

Ainda que quase sempre sua fala e sua conduta sejam ditadas pelo humor oscilante do seu patrão, o criado Matti também goza temporariamente do poder de elaborar e determinar diretamente as falas e as condutas das personagens que o rodeiam. É ele quem prepara e organiza a entrada da Associação das Noivas do senhor Puntila:

“Matti: (...) Ouçam só o que eu vou falar. *Crava a vassoura no chão e se dirige ao Juiz* – “Sr. Juiz, eis aqui quatro mulheres de condição modesta, dominadas pela ansiedade, apavoradas com o fato de poderem ver rejeitadas suas pretensões”.³⁵

E, logo a seguir, repassa a fala de um dos membros da Associação:

“Matti: (...) O que é que você vai dizer a ele, Ema Taikinainen?

Ema: Direi: “estou encantada com a oportunidade de tê-lo conhecido”. E depois: “O senhor por acaso não poderia fazer minha declaração de imposto e depois discutir com os fiscais”³⁶.

Puntila determina a fala e a conduta do seu criado Matti de maneira explícita, sem qualquer tergiversação:

“Puntila: Teu dever é olhar para a filha daquele que te dá trabalho como quem olha para uma criatura de essência superior que se dignou a descer entre os mortais (...) *A Matti* – Repete: que é o teu dever?

Matti: Olhar para sua filha como quem olha para uma criatura de essência superior que se dignou descer entre os mortais.”³⁷

Assim, foi por meio do *seruus callidus*, a mais célebre personagem da comédia Latina, que, pela primeira vez no teatro ocidental, o discurso das outras personagens foi explicitamente montado e arquitetado sob o olhar do público. Se é verdade que já havia outras personagens que não se colocavam na posição de fundadoras da própria discursividade – o mensageiro é o exemplo mais claro – em nenhum caso se pode constatar algo semelhante à personagem que elabora *em cena* o que será em seguida dito por outras personagens e que explicita o próprio processo de produção do diz-que-diz que sucederá entre as personagens.

³⁵ Bertolt Brecht. *O Sr. Puntila e seu criado Matti*. Tradução de Millôr Fernandes. Editora Paz e Terra. 1992; pág. 77.

³⁶ Bertolt Brecht. *O Sr. Puntila e seu criado Matti*. Tradução de Millôr Fernandes. Editora Paz e Terra. 1992; pág. 78.

³⁷ Bertolt Brecht. *O Sr. Puntila e seu criado Matti*. Tradução de Millôr Fernandes. Editora Paz e Terra. 1992; pág.62.

E neste procedimento de pôr em cena os próprios dispositivos que utiliza na fabricação da construção da personagem, o teatro ocidental acabará por fragilizar as bases sobre as quais se apoiará nos séculos vindouros.

Penso, por exemplo, no diálogo. Ao desdobrar a feitura do diálogo em cena, fornecendo antecipadamente as falas que se seguirão, o *seruus callidus* comprometerá indelevelmente a força performativa do diálogo. Planejados de antemão, o diálogo se converte, em certo sentido, num falso diálogo, num disparador de fechada que apenas repõe em cena o que já havia sido previamente elaborado

Mas o diálogo não é senão da missa a metade. Cada elemento que compõe a cena se tornará um candidato para o mesmo processo de explicitação em cena. O figurino saltará para fora dos bastidores, a luz será despojada da sua neutralidade instrumental, os atores afirmar-se-ão enquanto atores durante a apresentação, nada escapará à exigência da explicitação dos mecanismo de produção de sentido da cena. A *teatralidade do teatro*, hoje em voga, já estava em funcionamento nas peças de Plauto, ainda que sua posição em cena não se justificasse em função de missões sociológicas ou da conscientização do público.

Figurino

É preciso que Plêusicles se faça passar por piloto para que sua amada ganhe o direito de partir da casa onde se encontra cativa. E, para tanto, basta equipá-lo com uma máscara de piloto:

“Palestrião: (...) tu, sem perda de tempo, trate de te apresentares aqui, junto de nós, vestido de marinheiro. Põe um chapéu de abas largas, de cor escura, e uma venda de lã diante dos olhos, uma capa curta, também escura – é está a cor dos marinheiros –, presa ao ombro esquerdo, de modo a deixar o braço todo de fora, e arregace bem a túnica. Faz-te passar por piloto. Em casa aqui do velho há toda uma indumentária.”³⁸

Do mesmo modo quando, garantido o silêncio do guarda linguarudo, Palestrião passar a se dedicar inteiramente ao seu projeto maior, do qual o guarda era apenas um infortúnio passageiro, será novamente o recurso à personagem que desempenha outro papel de que ele se valerá. Tratar-se-á então de obter, de um só golpe, sua alforria e também a de Filocomásio, amante de Plêusicles. Acrotelêucio, uma rameira protegida de Periplectómeno, é chamada para desempenhar um segundo papel, fingir que, embora casada com seu protegido, sente um amor irresistível e incontrolável pelo soldado fanfarrão. Da boca de Palestrião, escutamos a personagem sendo montado, peça por peça.

“Palestrião: Trá-la já para tua casa, e apresente-a aqui arranjada à moda das mulheres séria: bem penteada, de cabelos compridos e com fitas; e que finge ser tua mulher”.³⁹

A partir de um tufo de cabelo e de um capacete de soldado, Brecht engendra o núcleo do conflito da peça *Um Homem é um Homem*. Galy Gay, a personagem que não sabe dizer não, será levada a desempenhar um segundo papel, o do soldado Jip. Toda intriga girará em torno do sucesso ou do malogro de tal transformação. Ao fim e ao cabo, os soldados levarão a melhor e o nome Galy Gay será enterrado num caixote vazio. Findo o elogio fúnebre, restará ainda uma última tarefa, a mais fundamental: dar ao personagem o seu rosto definitivo, o que aqui é o mesmo que lhe dar um novo figurino. A última etapa da transmutação é verbalizada por uma ordem de Jesse:

“Jesse: Um equipamento completo para o nosso quarto homem”.⁴⁰

³⁸ Plauto. *O soldado Fanfarrão*. Tradução, Alfred Ernout. Edições Colibri; pág.73.

³⁹ Plauto. *O soldado Fanfarrão*. Tradução, Alfred Ernout. Edições Colibri; pág.56.

Os soldados então formam um círculo em volta de Galy Gay. Quando o círculo for reaberto, um novo personagem será apresentado ao público. De armas em riste e facas nos dentes, Galy Gay não só desempenhará um outro papel, será mesmo outro. A personagem que desempenha mais de um papel se faz um novamente (sempre um momento de alta comicidade):

“Galy Gay: Eu já sinto em mim
o desejo de enterrar os dentes
no pescoço do inimigo”.⁴¹

Na peça *O Servidor de Dois anos*, Beatriz é levada por um sentimento de piedade irresistível a confessar sua farsa a Clarice, mostrando que sua pretensão de esposá-la não era verdadeira. Porém, mesmo depois de escutar alegremente o relato da revelação da verdadeira identidade de Beatriz, Clarice ainda não consegue se relacionar com esta como tal. O discurso é impotente diante da força performativo do figurino.

“Beatriz: Também eu vós juro eterna amizade. Daí me a vossa mão.

Clarice: Eh, não gostaria que...

Beatriz: Temeis ainda que eu não seja uma mulher? Dar-vos-ei evidentes provas disso.

Clarice: Perdoai-me, mas ainda me parece um sonho”.⁴²

É Brecht novamente quem se vale do figurino na construção da mesma personagem que interpreta muitos papéis em *A Ópera dos três vinténs*. O rei dos mendigos, Peachum, dispõe de todo um figurino cuja função central reside justamente em conferir às personagens uma dupla existência cênica. Cinco manequins de cera correspondem a cinco possíveis personagens. É assim que Peachum os apresenta para Filch, o novo pretendente a mendigo:

“Peachum: São os cinco protótipos da miséria (...)

Equipamento A: vítima do progresso automóvel. O inválido alegre, sempre se bom humor, imita-o, sempre despreocupado, efeito reforçado por meio de uns coutos (...)

Equipamento C: vítima do desenvolvimento industrial. O cego digno de piedade ou a Alta Escola da Arte de Mendigar. *Imita-o cambaleando em direção a Flich*”.⁴³

⁴⁰ Bertolt Brecht. *Um homem é um homem*. Edições Cotovia LTDA, Lisboa, 2004; pág.209.

⁴¹ Bertolt Brecht. *Um homem é um homem*. Edições Cotovia LTDA, Lisboa, 2004; pág.210.

⁴² Carlos Goldoni. *O Servidor de dois Anos*. Edições Cotovia LTDA, Lisboa, 2008; pág.52.

⁴³ Bertolt Brecht. *A Ópera de Três Vinténs*. Edições Cotovia LTDA, Lisboa, 2004; pág.296.

O poder performativo do figurino mostra-se a céu aberto, outra vez. É vestir-se de uma determinada maneira e a personagem logo assume atitudes correspondentes a tal ou qual figurino. Contudo, Flicht não é Galy Gay. Aquele não se sente tão confortável como este na pele de outra personagem. E sua recusa em abandonar indelevelmente seu personagem é esclarecedora da potência mimética que o figurino transporta no seu interior:

“Senhora Peachum: Vá, vamos lá a despechar, miúdo, não vou ficar aqui com tuas calças na mão até o natal.

Filch de repente muito irritado: As botas é que eu não tiro! De maneira nenhuma! Prefiro desistir!”⁴⁴

O desespero de Flich e o não apaziguamento total da desconfiança de Clarice jogam alguma luz sobre o lugar do figurino no interior de determinadas narrativas. Ali onde o drama burguês ainda não lançou as bases de uma psicologia da personagem, o elemento exterior é aquele que determina o ser mesmo da personagem.

Em regimes dramaturgicos em que o figurino detém uma relativa potência performativa, as personagens se verão esvaziados de toda e qualquer interioridade, sendo o seu ser determinado tão-somente pelos elementos exteriores que a compõe. Que o mais exterior seja também o responsável por modificar aquilo que supostamente seria o mais interior é o argumento central de onde advém o cômico próprio ao uso do figurino. Em certas dramaturgias, o guarda-roupa é o lugar onde se joga o ser mesmo das personagens.

Dai, a recusa do aspirante à mendigo não ser sem sentido. Aos seus olhos, retirar sua bota equivaleria a deitar fora o seu último refúgio identitário, seu último fôlego na tentativa de conservar algo daquilo que se é. É como se ele soubesse que não há algo como uma personagem única e verdadeira que subjazeria aos diferentes tipos de vestimentas, e sim que para cada uma das vestimentas ofertadas haverá uma nova personagem correspondente

Contudo, o figurino não é avesso aos conflitos interiores da personagem, muito pelo contrário. No mais das vezes ele é sua condição de possibilidade, o responsável pela teatralização de estado internos da personagem, o signo maior das oscilações do estado psicológico no qual a personagem se encontra. Berenice, outrora certa do seu casamento com Tito, vivia num estado de felicidade absoluta. Tão logo o rei morre e Tito vê-se proibido de esposá-la, ela se converte num poço de mágoa. A passagem de um estado a outro se faz pelo modo como ela passou a se vestir. Berenice anda agora em constante desalinho:

“Não duvideis, senhora, vai chegar.

^{44 44} Bertolt Brecht. *A Ópera de Três Vinténs*. Edições Cotovia LTDA, Lisboa, 2004; pág.298.

Mas quereis-lhe aparecer tão descomposta pois?

Senhora, i-vos compor, voltai a ser que sois.

Os véus em desalinho em minhas mãos já pende,

e o cabelo também, que os olhos vos esconde.

Do pranto me deixai compor estragos já”.⁴⁵

Assim, o espetáculo desolador do interior de Berenice se repete nos trajes que ela veste, igualmente arruinados. Melhor, não se trata de reflexão, é o exterior que cria sua interioridade.

⁴⁵ Jean Racine. *Berenice*. Tradução, Vasco Graça Moura. Bertrand Editora; pág.121.

Palavra

A cena inicial da peça *O Servidor de Dois Amos* de Goldoni é composta por oito nomes diferentes, Pantaleão, o Doutor, Clarice, Sílvio, Brighella, Esmeraldina, o Criado e Frederico Rasponi. E, para cada nome, há uma personagem correspondente, um corpo presente. Exceto para o último. Frederico é ainda um nome sem rosto. Bem depressa ficamos a saber que seu nome só ganhará os palcos sob a forma da memória: sua morte é motivo de diálogo.

Mas o que morre é o corpo, não a vida, nas palavras de Gilles Deleuze. Por isso, a não presença do corpo não implica o desaparecimento do nome. Este continua a ter existência dramática, sobrevivendo de boca em boca. A memória das outras personagens salvaguarda o seu total aniquilamento.

Um nome sem uma presença física correspondente, um nome sem um suporte corporal, é um nome que se encontra à disposição dos outros, um lugar vazio no interior do qual uma personagem qualquer poderá vir a se instalar. O nome está a vagar pelo palco à procura de um corpo, uma voz ou um rosto.

Eis que Truffaldino entra na sala de Pantaleão e lhe anuncia que à sua porta está uma personagem que reivindica o direito de usar o nome Frederico, nome que até então fora utilizado pelas personagens a fim de indicar a ausência de outra personagem que já estaria morta. Que não se trate de uma ressurreição e sim da montagem de uma farsa, nós já o sabemos.

O que importa vincar é exterioridade da palavra em relação à personagem. A declaração da morte de Frederico e em seguida o reaparecimento do mesmo introduzem um quantum de indeterminação neste pronome pessoal: o nome Frederico corresponde mesmo à personagem que se apresenta diante de todos? Ele é ele mesmo ou é outro? Noutras palavras, o jogo entre o outro e o mesmo, introduzido pela despersonalização do nome, determinará toda epopéia de Truffaldino. Assim, mal Truffaldino dá os primeiros passos como servidor de dois amos, ele já se vê preso numa situação ambivalente que decorre do inexorável desajustamento entre as palavras e as coisas:

“Sílvio: Onde está o vosso patrão?

Truffaldino: O meu patrão? Esta ali naquela estalagem.

Sílvio: Então ide dizer já ao vosso patrão que preciso de falar com ele. Se é um homem honrado, que desça, que eu fico à espera dele.

Truffaldino: (Em voz alta) Mas... meu caro senhor...

Sílvio: Ide já.

Truffaldino: Mas o meu patrão...

Sílvio: Menos histórias

Truffaldino: Mas, qual há-de ser...?”⁴⁶

A experiência de Truffaldino com as palavras poderia ser resumida da seguinte maneira: palavras relacionam-se com outras palavras, com imagens, nunca com coisas, sejam elas exteriores ou interiores. O fato de que o enunciado não transporte consigo mesmo o objeto representado, mas apenas forneça uma imagem da coisa suposta como correspondente, é o motivo pelo qual o servidor de dois amos se verá constantemente em apuros mil. Aquele que interroga Truffaldino não o sabe, nem mesmo desconfia de que a palavra patrão no interior do campo semântico deste remete a duas realidades distintas. Mais uma vez, trata-se de expor a impessoalidade do nome, com esta pequena diferença: o alvo agora não é mais o nome próprio, mas o possessivo. Ainda que seja precedido pelo pronome possessivo *meu*, que acompanha o *meu* patrão, a palavra sempre se furtará ao monopólio do individual. Vejamos como Goldoni encena esse mesmo desajuste entre as palavras e as coisas em diferentes situações.

Após uma série de situações cujo desfecho nunca lhe é favorável, Truffaldino subitamente é tocado pela sorte, ao menos momentaneamente. Embora receba, ao mesmo tempo, ordens dos respectivos senhores, elas não são ordens incompatíveis. Os dois amos encarregam-lhe de uma mesma tarefa, ir ao correio verificar se não há correspondências. No entanto, se a comicidade não resulta da própria situação na qual o servidor se encontra, ele prontamente cria para si uma situação embaraçosa. De volta do correio e com as cartas dos respectivos amos, Truffaldino se dá conta de que as misturou.

Nessa cena Goldoni nos dá uma lição sobre as possibilidades de aplicação do jogo entre o mesmo e o outro nas mais diversas situações. O que torna uma carta lacrada diferente de outra? O nome, responderíamos de pronto. Pois bem. Todavia, e se imaginássemos um mensageiro que não sabe ler? Nesse caso, o critério pelo qual se costuma diferenciar uma carta de outra perderia sua razão de ser.

As cenas da mala de roupas e da bolsa com dinheiro repetem à risca o modelo acima descrito. Aqui como lá é o critério que separa o mesmo do outro se verá comprometido. O que define uma roupa e a diferencia das demais? Nesse caso, a distinção entre um conjunto de roupas e outro é feito por meio da divisão espacial em compartimento estanques. Que duas malas estejam fechadas e separadas assegura a identidade de cada peça de roupa. Ora, quando o

⁴⁶ Carlos Goldoni. *O Servidor de dois Amos*. Edições Cotovia LTDA, Lisboa, 2008; pág.38.

servidor decide abri-las e bisbilhotar o que há nelas, ele desfaz a unidade antes garantida pela distância espacial.

O mesmo recurso dramaturgico é em seguida aplicado à cenada entrega do dinheiro. Como vimos, colocar em cena o termo patrão é uma estratégia cujo fim consiste em lançar Truffaldino num mar de confusões. Assim, quando Truffaldino é encarregado de transmitir um punhado de dinheiro ao seu patrão, é como se Truffaldino fosse confrontado com a difícil tarefa de adivinhar o destinatário de uma sacola anônima. E que se trate justamente de dinheiro não é a troca de nada. O que é o dinheiro senão o objeto social cuja força maior reside precisamente no seu anonimato. O dinheiro circula e circula sem dono.

Que um mesmo signo possa ser aplicado a realidades diferentes é um modo de inteligibilização do discurso que, por desvencilhar as palavras da coisidade da coisa, acaba por abrir um leque de possibilidades narrativas que serão largamente explorados por dramaturgias que nada tem a ver com o cômico. Tomemos dois exemplos.

O primeiro deles, Ibsen. Numa peça em que claramente o tom geral não tende ao cômico, encontramos o uso abundante da indeterminação da linguagem como dispositivo dramático crucial. Lá no início do seu *Quando nós, os mortos, despertarmos*, Ibsen lança mão do indeterminado na construção do diálogo que se desenrola entre Rubek e Maja. Esta pergunta àquele sobre sua “grande obra”, se ela marcou o início do declínio da sua inspiração artística. Somente mais tarde saberemos qual o significado da “grande obra” e sua importância na trajetória de vida do escultor. Do mesmo modo, Irene, no primeiro diálogo que entabula com Rubek, lhe diz:

“Irene (Ignorando) E o nosso filho? O nosso filho está bem, o nosso filho sobreviveu-me e alcançou fama e honra?”

Rubek: (Sorri como que para uma distante recordação) O nosso filho? Era como costumávamos chamar-lhe, nos velhos tempos.

Irene: quando eu estava viva.

Rubek: (Tenta um tom mais leve) Garanto-te Irene que o “nosso filho” se tornou famoso no mundo inteiro! Acho que deve ter lido a respeito.

Irene (Assentindo) E tornou famoso o pai... Como sempre sonhaste”.⁴⁷

Não é o caso de se afirmar, como muito se tem feito quando o assunto em questão é Ibsen, que sua linguagem seria simbólica, salvo se postularmos um referente que nos envie ao mundo dos símbolos, e ao seu lado, um outro que, este sim, seria da ordem do real. Na verdade,

⁴⁷ Henrik Ibsen. *Quando nós, os mortos, despertarmos*. Edições Cotovia LDA; pág.29.

o que há são sempre tramas de significações no interior das quais uma palavra ganha um sentido. O uso da indeterminação não se enquadra naquilo que seria um uso simbólico da linguagem, mas num tipo de tratamento do discurso cujo objetivo maior reside precisamente na sua capacidade de suspensão do sentido de um termo qualquer por meio da descolagem entre palavras e coisas.

Decerto é na figura do caçador onde encontramos o uso do indeterminado de maneira mais manifesta:

“Ulfheim: Há sempre alguém, nalgum lugar, pronto para esticar o pernil. Gostava que todas as pessoas doentes tivessem a decência de se enterrar... E quanto mais depressa, melhor.

Maja: O senhor nunca esteve doente, senhor Ulfheim?

Ulfheim: Nunca, caso contrário não estaria aqui. Mas, alguns dos meus melhores amigos já, pobres coitados.

Maja: E fez alguma coisa pelos seus melhores amigos?

Ulfheim: Claro. Disparei sobre eles.

Rubek: (Olha-o atônito) Disparou sobre eles?

Maja: (afasta sua cadeira) Matou-os a tiro?

Ulfheim: Nunca erro, minha senhora.

Maja: Mas, o senhor não pode atirar assim sobre seres humanos.

Ulfheim: E quem é que está a falar de seres humanos?

Maja: o senhor disse os seus melhores amigos.

Ulfheim: Os meus melhores amigos são os meus cães de caça. ”⁴⁸

No filme *Payer of Promises*, Anselmo Duarte põe em cena o mesmo dispositivo dramático. Zé Burro, a personagem central, empenha-se em pagar uma promessa que, segundo ele, teria sido responsável por salvar a vida do seu melhor amigo. Melhor amigo que, pasmem, é um burro.

Um espectro bastante expressivo de narrativas de toda ordem se valerá do recurso à indeterminação do sentido na estruturação das respectivas ficções, se valerá da idéia de que, de um lado, haveria o universalismo próprio da linguagem, de outro, a particularidade das coisas. Nomear é aqui entendido, portanto, como um tipo de operação que visa submeter à multiplicidade das coisas a um único nome socialmente partilhado.

⁴⁸ Henrik Ibsen. *Quando nós, os mortos, despertarmos*. Edições Cotovia LDA; pág.28.

A respeito do nominalismo, retenhamos o seguinte: novamente, outra vez, trata-se da encenação de um desajuste incontornável entre o universo das palavras e o mundo das coisas, isto é, mais uma vez, o que está em jogo é a explicitação do caráter exterior da linguagem.

SABER

Um marido pode, ao mesmo tempo, gozar da companhia de duas mulheres sem que por isso tenha de desempenhar um duplo papel. Basta que uma saiba a respeito da outra. É que ser duplo, desempenhar um duplo papel, não é ser duas vezes o mesmo. Para que a personagem seja marido *e* amante é preciso que as mulheres ignorem suas respectivas posições. Um harém de mulheres em nada modificaria sua posição de marido, tão-somente o transformaria num marido extenuado. A sinceridade da personagem diluiria o duplo na monotonia do mesmo.

Assim, se Truffaldino não servisse aos dois senhores às escondidas, não seria ele uma personagem que desempenha um duplo papel, seria apenas uma personagem que desempenha duas vezes o mesmo papel.

Em Brecht, vemos a personagem simetricamente inversa à personagem de Truffaldino. Puntila, o proprietário todo poderoso, desempenhará seguidamente o mesmo papel sem por isso se converter num duplo. Numa de suas noites de bebedeira, Puntila vaga à deriva pela cidade, pedindo em casamento às mulheres que esbarram no seu caminho. E, o mais importante é que o faz às claras.

“Puntila: Você também já sabe: domingo às oito, lá em casa, em Puntila. Combinado?”⁴⁹

E, quase ao final da peça, as quatro pretendentes aparecerão juntas, lado a lado, a fim de reivindicar seus direitos comuns:

“Ema e Sandra: Sim, podemos provar. Nós quatro somos noivas do senhor Puntila.”⁵⁰

Como se vê, o duplo não é idêntico às personagens que desempenham diferentes papeis. Se repararem bem, verão que o duplo não se preocupa tanto em sublinhar o caráter exterior dos elementos que o compõe.

Melhor dizendo. É um outro modo de exteriorização que não se limite ao figurino ou a fala. O que está em jogo na emergência do duplo é a *exteriorização do saber* que decorre da distribuição discrepante entre as personagens.

⁴⁹ Bertolt Brecht. *O Sr. Puntila e seu criado Matti*. Tradução de Millôr Fernandes. Editora Paz e Terra. 1992; pág. 37.

⁵⁰ Bertolt Brecht. *O Sr. Puntila e seu criado Matti*. Tradução de Millôr Fernandes. Editora Paz e Terra. 1992; pág.75.

A armadilha no interior do qual Céledro será apanhado só poderá ser bem-sucedida à condição de que a troca de papéis, a oscilação entre Justa e Filocomásio, não seja feita sob o olhar do guarda. Daí a necessidade de se efetuar um determinado modo de partilha entre aquilo que é dito pelas personagens e aquilo que é apresentado em cena. Todo um jogo entre o dito e o visto terá que ser meticulosamente arquitetado por seus rivais.

Para que Justa possa também ser Filocomásio e vice-versa, para que Céledro fique convencido de que a mulher do seu amo é também Justa, sua irmã gêmea, ela sim enamorada do vizinho com o qual Céledro julga ter visto Filocomásio atracada, é imprescindível que o dito (a afirmação da existência de duas irmãs gêmeas) e o visto (a aparição de ambas) nunca coincidam. A simultaneidade do ver e do falar seria aqui a ruína do estratagema. Periplectómeno sabe qual é o calcanhar de Aquiles do plano do qual é co-autor.

“Palestrião: Vou dizer que uma irmã gêmea de Filocomásio chegou aqui, vinda de Atenas, na companhia de um amante seu, e é tão parecida com ela como duas gotas de leite; e que os dois pombinhos estão hospedados aqui, em tua casa”.

“Periplectómeno: Bem arquitetado! Boa artimanha! Mas se o soldado quiser vê-las a ambas, ao mesmo tempo, que fazemos?”⁵¹

Céledro chama Filocomásio pelo nome, ela o ignora. Ele a indaga sobre o que estaria ela fazendo ali, naquele momento, como costumam conversar dois conhecidos quando se encontram. O silêncio dela é a única resposta que obtém. Palestrião, ao seu lado, sugere-lhe que talvez o que ele acredita ser um diálogo não passe de um monólogo do qual ele não ainda não se deu conta. Céledro insiste e debita tal indiferença por parte da interlocutora na conta da distância que os separa:

“Céledro: (Aproximando-se de Filocomásio) É a ti que eu falo, minha grandessíssima devassa sem vergonha, que andas na galdéria pela casa dos vizinhos.

Filocomásio: (Fingindo-se admirada) Mas com quem estás tu para aí a ladrar?!”

Céledro: Com quem há-de ser, senão contigo?

Filocomásio: Mas quem és tu, ou que tens tu a ver comigo?

Céledro: O quê?! Ainda me perguntas quem eu sou?!

Filocomásio: E por que não hei eu de perguntar o que ignoro?

(...)

Céledro: (A Palestrião) Estou cá com um cagaço do catano...

Palestrião: Cagaço de quê?

⁵¹ Plauto. *O soldado Fanfarrão*. Tradução, Alfred Ernout. Edições Colibri; pág.22.

Céledro: De que nós tenhamos perdido, nós mesmos, em qualquer lugar desconhecido... Não vêes que esta aqui afirma que não nos conhece, nem a to nem a mim?!

Palestrião: Vou já pôr tudo em pratos limpos, Céledro, a ver se nós somos ainda nós ou outros indivíduos: não se tenha dado o caso de alguns dos nossos vizinhos nos ter transformado às escondidas, sem darmos por isso”.⁵²

Filocomásia se apresenta como uma transeunte desinteressada quando é abordada por Céledro. Finge não dar importância ao assunto que o guarda insiste em lhe comunicar, faz tudo exatamente como se não soubesse do que se trata. Assim, a hipótese de que tal assunto já tenha sido por ela muitas vezes meditado seria prontamente descartada pelo guarda

Porém, muitas das vezes acontece – um dos momentos de comicidade mais intensos – do poder de captura da ficção elaborada pelo próprio embusteiro ser tão intenso que ele se estende para além da própria personagem que é vítima do engano, afetando a conduta de todas as personagens, inclusive daquelas que sabem sobre a montagem da encenação apresentada. Galy Gay não é o único que embarca totalmente na sua nova personagem. Polly esquece-se de que o circo em torno da morte do estivador é tão-somente um circo e quase atira de verdade na personagem enganada:

“*Uria em voz alta:* Carreguem as armas! *Em voz baixa:* Mas o que é que estás a fazer, Polly? Estás mesmo a meter uma bala na câmara? Tira a bala.

Polly: Ah, desculpa, quase que ia carregando a espingarda a sério. Era quase uma desgraça a sério.”⁵³

Truffaldino é um dos filhos dramaturgicos de Palestrião. Este e aquele vivem sob o signo da astúcia. Nas duas peças, a elaboração e execução do embuste resultam favoráveis ao embusteiro. É apenas no final, quando o engano já foi consumado, que o desmascaramento tem lugar. A volta de Céledro é precedida pela fuga de Palestrião, de modo que seu retorno não altera em nada o triunfo de Palestrião, muito pelo contrário. Céledro tão-somente agrava o estado da vítima, dando-lhe consciência da armadilha na qual foi apanhado. E do mesmo modo será truffaldino quem, na última fala da peça, traz à tona e escancara o seu gênio embusteiro, não sem um certo orgulho, à moda dos mágicos quando reclamam aplausos findo um número bem executado:

“Truffaldino: Sim senhor, sou eu o autor dessa façanha... Durou pouco, é certo, mas pelo menos fico com a glória de poder dizer que ninguém ainda teria me descoberto se eu próprio, por amor daquela rapariga, não me tivesse denunciado”.⁵⁴

⁵² Plauto. *O soldado Fanfarrão*. Tradução, Alfred Ernout. Edições Colibri; pág.32.

⁵³ Bertolt Brecht. *Um homem é um homem*. Edições Cotovia LTDA, Lisboa, 2004; pág.197.

Mas tal como Palestrião, Truffaldino terá muito trabalho pela frente até o destino sorrir para ele. Logo no início da peça, vemos Truffaldino faminto arrumar sem dificuldade um segundo senhor. De modo que, por um breve momento, tudo parece correr bem, não fosse a má sorte decidir hospedar os dois amos de Truffaldino numa mesma estalagem.

À primeira vista temos então a impressão de que nas mãos de Goldoni, ao contrário do que sucede em Plauto, o espaço desempenhará o papel simetricamente oposto àquele que lhe é atribuído pelo dramaturgo de Sarsina. Jogará contra o personagem embusteiro, deixando de ser um coringa à sua disposição.

Tal hipótese não se confirma, e a cena do jantar demonstrará o quanto Goldoni é tributário dos dispositivos cênicos presentes na peça *O Soldado Fanfarrão*. A unidade da estalagem é em verdade uma falsa unidade. É uma unidade apenas externa, unidade que se faz caso nos limitemos a pensar o lugar da estalagem exclusivamente em relação ao resto das outras casas que lhes são vizinhas. De dentro, a estalagem é composta por um conjunto de compartimentos separados. É como se houvesse muitas casas no interior de uma mesma casa. Se na peça de Plauto o duplo corria de casa em casa, aqui o duplo saltará de salão em salão. A distribuição espacial e o seu uso são rigorosamente o mesmo: o duplo desliza entre dois ambientes separados, através dos quais ele passa sem que os outros personagens saibam algo sobre seu incessante deslocamento.

Contudo, se Goldoni pagará tributo ao soldado fanfarrão, ele não o fará sem uma dose de ironia. Bastava entrar por uma porta e sair por outra para que Filocomásio se convertesse em Justa e vice-versa. Truffaldino ama Esmeraldina, mas sua timidez o impede de expor à queima-roupa o seu amor por ela. É quando intervém este falso duplo:

“Truffaldino: (...) Eu também tenho um recado para voz dar.

Esmeraldina: Da parte de quem?

Truffaldino: Da parte de um distinto rapaz.

Esmeraldina: Bem... se eu o visse e ele me agradasse, seria fácil eu corresponder-lhe.

Truffaldino: Quereis vê-lo?

Esmeraldina: Com todo o gosto.

Truffaldino: Agora, já (entra na estalagem)

Esmeraldina: Então não é ele (Truffaldino sai da estalagem e faz reverência a Esmeraldina, passa ao pé dela, depois suspira e entra na estalagem). Não percebo nada dessa história.

⁵⁴ Carlos Goldoni. *O Servidor de dois Amos*. Edições Cotovia LTDA, Lisboa, 2008; pág.110.

Truffaldino: Vistes?”⁵⁵

Essa longa digressão sobre o espaço, a divisão entre saber e engano que ele propicia, bem como o tipo de atitude que o embusteiro deve manter consigo, não se fez a troca de nada. Se ainda estivéssemos no regime da simples exteriorização dos elementos que servem de condição de possibilidade para o desenvolvimento aparentemente natural da cena, a casa teria que ser submetida ao mesmo processo de desmascaramento que registramos no caso do figurino, o que equivaleria a expor a casa na sua função dissimulada de bastidor ou enquanto cenário propositadamente montado.

Ocorre, porém, que o processo de explicitação dos mecanismos de produção de sentido no caso duplo é imensamente mais sutil.

Duas alternativas inconciliáveis, que não podem ser harmonizadas, nem pacificadas, eis o problema que se apresentava no horizonte da personagem trágica. Pirro quer ser rei e também amante, duas categorias de ser que não podem coexistir, pelo menos não simultaneamente. Toda tragicidade de Pirro advirá justamente do preço que terá de pagar por escolher uma em detrimento a outra.

O caso de Justa é simetricamente inverso. Vejamos: é somente na medida em que o desempenho do duplo for bem-sucedido que ela, Justa, não pagará o preço da traição cometida. De modo que o problema da personagem não consiste em escolher entre dois modos de ser contrários, muito pelo contrário. Todo o seu esforço reside na tentativa de tornar crível que uma e outra podem coexistir *simultaneamente*. Em suma, no caso de Racine as diferentes categorias de ser se sucedem; no caso do duplo, sobrepõe-se

Não é Édipo o duplo por excelência, aquele que é ao mesmo tempo eleito e maldito, o primeiro dos homens e o mais infeliz, marido de Jocasta, bem como seu filho? Sim, com uma ressalva: a construção do duplo no caso de Édipo não equivale ao da comédia. Nesta o duplo forja o engano, manipula, conduz o destino das outras de maneira explícita; naquela o duplo é enganado, sofre de um déficit de saber que só irá tomar consciência no final da trama. Ou seja, ele é duplo retrospectivamente. Comédia e tragédia só convergem num ponto preciso, nos dois casos, o público deve saber antecipadamente qual a “verdadeira” identidade da personagem.

No lugar da algazarra em torno da exibição dos mediadores que estão na base da teatralidade da cena, o duplo lança uma personagem numa zona cuja falsa claridade esconde o desconhecimento sob o qual ela está soberanamente assentada. E o que é essa tal ignorância

⁵⁵ Carlos Goldoni. *O Servidor de dois Amos*. Edições Cotovia LTDA, Lisboa, 2008; pág. 77.

que padece a personagem enganada senão um modo bastante sutil de explicitar o esvaziamento do aparato cognitivo da personagem? Esta não se guia por aquilo que vê, visto que o que vê é já o resultado de uma montagem da qual ela nada sabe. Numa palavra, a última palavra sobre a verdade que profere se encontra fora de si.

Vertigo, considerado simultaneamente o auge e o fim do cinema narrativo moderno, não se constrói inteirinho sobre a lógica do duplo? A simulação que envolve a personagem do drama – Scottie é um detetive aposentado, um profissional do olhar – não corresponde ao próprio princípio de produção da narrativa do filme?

Nos primeiros passeios de Madeleine, Scottie espelha a posição do espectador: ele observa Madeleine e ela finge ignorar sua presença (seguindo a regra primeira do cinema clássico, Madeleine nunca olha para o detetive. Que, por sua vez, nunca olha para nós, os espectadores). Enfim, há um efeito cascata em funcionamento no interior do filme de Hitchcock que visa explicitar os dispositivos narrativos, mas com a astúcia que se sabe: Madeleine determina o olhar do detetive; o par Madeleine/Scottie determina nosso olhar.

A Personagem Afásica ou a Ausência de Instâncias Produtoras de Sentido

Paralelamente ao *seruus callidus*, exemplo privilegiado da personagem que elabora com esmero os gestos e os discursos que serão em seguida executados por outras personagens, há também aquelas que ocupam uma posição simetricamente contrária à primeira, a saber, a personagem cuja fala tende à zero, beirado o mutismo e a afasia. Assim, no primeiro caso analisado, a montagem do discurso era uma estratégia que visava problematizar o vínculo entre a personagem e sua fala mediante o acréscimo de outro discurso, ao passo que agora o que estará em jogo é uma modalidade de ser da personagem que torna radicalmente problemática toda e qualquer fala: lá, o discurso era problematizado por uma espécie de saturação discursiva; aqui, por rarefação.

Porém, não se trata de qualquer silêncio. Seria um erro supor que todo e qualquer silêncio fosse de raiz um vetor de força refratário aos decretos da comunicação. Nem todas as personagens que não têm acesso à palavra se convertem automaticamente em antípodas da troca dialógica, muito pelo contrário. Há silêncios cuja presença não tem outro papel senão o de reforçar e sublinhar a onipresença do verbo, gerindo zonas não-discursivas.

Operadores de passagem do discurso privado ao discurso público, os guardas, os serviçais, as aias, os soldados – qualquer tipo de multiplicidade silenciosa – têm por função modificar o estatuto das falas que pululam de boca em boca.

O discernimento entre discurso privado e discurso público que se torna possível pela presença das personagens mudas é cenicamente fundamental. Do contrário, o espectador não teria meios de discernir o momento em que Pirro enquanto rei se pronuncia do momento em que é o amante quem fala.

Do mesmo modo, as confidentes e as personagens escondidas – unidades de silêncio que despontam de tempos em tempos numa diversidade de dramaturgias – subscrevem os poderes do verbo. Coringa capaz de resolver conflitos ou de jogar ainda mais água no moinho do enredo, essas das personagens alimentam o diálogo por vir, armazenando informações e colhendo segredos.

Portanto, ao contrário do que se costuma imaginar, todas essas personagens cuja presença é exigida por num certo número de dramaturgias não têm o objetivo de pôr em causa os discursos que vagueiam pelo palco, embora não participem diretamente do diz-que-diz que se desenvolve entre as personagens.

Muito mais fundamental para o destino do teatro ocidental nos parece ser as personagens que por meio de um certo silêncio abalam radicalmente os alicerces da enunciação.

Segundo o autor de *O Reverso do Teatro*, há um momento bem preciso na história do teatro ocidental no qual se introduz, a partir do interior mesmo do discurso, o silêncio na dinâmica teatral. Com Racine, segundo Rykner, pela primeira vez, no interior mesmo do diálogo, começa-se a tematizar o silêncio e, como consequência, a eficácia do verbo todo poderoso das dramaturgias que o precederam. Nas suas palavras,

“(...) insucesso da palavra que se diz, antes de voltar a cair no silêncio. E talvez resida aí a extrema “modernidade” de Racine que apenas reconhece ao verbo o direito de denunciar a sua própria nulidade. As suas personagens só falam para revelar que estão destinadas a calar-se”.⁵⁶

Assim, as personagens em Racine, se ainda se orientam pelos códigos estéticos do seu tempo, já que sempre enunciam muito mais do que encenam suas ações, não o fazem sem manifestar uma profunda descrença em relação aos poderes da linguagem. O que antes era sinônimo de poder, o ato de se tomar a palavra, torna-se aqui um gesto difícil, talvez inútil, sobretudo perigoso.

Não pretendemos aqui tecer um comentário demorado sobre essa aguda reflexão proposta por Rykner. Mas, sem dúvida nenhuma, seu trabalho nos mostrou, ainda que este não fosse o seu problema principal, que havia um modo de ser da personagem que problematizava o ato de enunciação sem recorrer aos dispositivos narrativos que expõe de maneira direta e explícita o processo de produção dos enunciados que circulam no interior de uma determinada dramaturgia.

Nossa hipótese é a de que a problematização da soberania incontestada do sistema dialógico que ainda dominava o século de Racine abriu uma segunda esquina para o teatro ocidental que nunca se ajustou totalmente aos protocolos de explicitação já em funcionamento na comédia Latina, embora tenha havido constantes trocas e intercâmbios entre as duas maneiras de entender e de praticar o teatro.

Nesse horizonte aberto pelo autor de *Andrômaca* é que se tornará possível a emergência de um elemento radicalmente novo para os palcos ocidentais. Doravante, o corpo, o rosto, as interjeições e o grito, tudo aquilo que não se submete docilmente ao fio do discurso elaborado pela consciência, será considerado material dramático privilegiado dos fazeres teatrais de toda

⁵⁶ Arnaud Rykner. *O Reverso do Teatro*. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. 2004; pág. 165.

ordem. O combate contra a hiperdiscursividade que comandava o teatro clássico tem na figura de Diderot o seu apogeu:

“O que reprova nos seus coetâneos, é o fato de tornarem insípido o ensinamento dos antigos, ao projetarem-no no quadro constrangedor e artificial do *logos* racionalista. Neles, as conveniências traem as emoções, a dor, a paixão, orientando-as através das palavras. Sofre-se discursando, morre-se em tiradas, quando o natural reclama que seja banida a bela organização da frase. Trata-se, assim, de desestruturar essa última, de a fazer explodir para que jorre uma verdade mais pura, sob a forma de exclamações isoladas”⁵⁷

O discurso da imperfeição e ineficácia dos suportes verbais, discurso sustentado pela idéia de que estes, ao contrário dos afetos e dos sentimentos, são tão-somente uma convenção social que visa barrar a emergência dos verdadeiros modos de expressão da personagem, foi uma peça central na luta pelo aparecimento de novas formas de dramatização que se prolongaram até nós. Todo um novo campo de objetos tornou-se possível a partir do momento em que o convencionalismo do discurso se viu denunciado em nome da evidência e da transparência imediata de tudo aquilo que não precisasse dizer seu nome para existir dramaturgicamente.

Costuma-se dizer que Diderot erigiu um teatro voltado à sensibilidade por meio da reprodução das aparências do mundo. Que com o filósofo francês teria nascido aquilo que tempos depois se tornaria o gênero dramático de massas por excelência, o melodrama. O ilusionismo, origem do envolvimento da platéia, teria então sido assumido como o mecanismo privilegiado do fazeres teatrais de toda ordem.

Ora, tal leitura histórica só pode ser aceita se projetarmos nossas categorias e esquemas interpretativos sobre o século XVIII. Em verdade, não há em Diderot qualquer elogio à ilusão como princípio de construção da cena teatral, muito pelo contrário. Se é verdade que Diderot leva a cabo uma crítica radical ao teatral do seu tempo, ele o faz em nome de outro teatro a seu ver mais verdadeiro.

Diderot põe em xeque os esquemas próprios do “palco italiano”. O filósofo da ilustração recusa todo teatro que faz da encenação trágica um desfile de atores estáticos onde o acento recaia tão-somente na declamação. Trata-se de combater um teatro feito ainda excessivamente subordinado à literatura.

Toda gramática corporal inaugurada pelos escritos de Diderot – tão presente nas reivindicações das dramaturgias contemporâneas – não visam à criação de um mundo ilusório

⁵⁷ Arnaud Rykner. *O Reverso do Teatro*. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. 2004; pág. 208.

apoiado na apresentação das emoções, como querem aqueles que vêem em Diderot o pai do melodrama. Somos nós que, após anos e anos de contato com o melodrama, já saturados desse modelo de encenação, acostumamo-nos a associar o plano emocional à catarse, vendo nas emoções uma estratégia que teria por função central tornar palpável o aqui e agora da situação vivida das personagens, impedindo-nos de ver o que há aquém ou além daquilo que se apresenta diante de nós.

Se Diderot exige ação no palco, gestos ao invés de diálogos, expressões faciais no lugar de declamações, gritos e sussurros em detrimento ao ordenamento claro do diálogo, é porque o filósofo francês vê o diálogo e o discurso em geral como convenções arbitrárias que barrariam a expressão do verdadeiro. Isto é, a substituição do diálogo não decorre do elogio às potências do falso. Diderot não é Nietzsche. O verbo é denunciado em suas pretensões em favor de uma gramática corporal afinado com os preceitos da natureza.

Segundo Diderot, há uma disparidade incontornável entre as estruturas do mundo e os mecanismos artificiais e convencionais da linguagem falada. Assim, o universo do diálogo, tradicionalmente visto como o elemento indispensável de todo e qualquer teatro, torna-se um inconveniente e até mesmo um obstáculo à emergência da verdadeira essência do teatro.

Veja-se a crescente importância das didascálias em detrimento ao diálogo que ocorre após a emergência dos escritos de Diderot e se dimensionará melhor os efeitos da declaração de guerra contra o domínio do discurso no teatro ocidental.

Não se trata aqui de tecer elogios ao filósofo francês. Até porque o gesto de ruptura de Diderot será rapidamente confiscado pelo melodrama. Se Diderot almejava com seus escritos libertar o ator e a encenação da tirania do texto, sem demora suas formulas serão convertidas num catálogo de posturas estereotipadas. O corpo e seus sinais funcionarão como uma norma clara que, eliminando das luzes da ribalta todo elemento de opacidade, prescreverá de maneira eficaz um conjunto transparente de coordenadas a partir das quais o espectador poderá e deverá se orientar. Um cambalear com ares de desorientação e alguma instabilidade nos joelhos são suficientes para um personagem bêbado ganhar espessura dramática.

O que queremos registrar é tão-somente o seguinte: ao problematizar um teatro baseado em dramas dialógicos de conflitos inter-humanos, Diderot desloca o centro de gravidade que compunha até então os fazeres teatrais, inaugurando um novo ideal de teatro que se define pela conquista de uma comunicação livre de toda e qualquer mediação.

Uma Pulga Atrás da Orelha: A Morte da Personagem

Lá nas primeiras linhas do trabalho, dizíamos: as práticas estéticas não constituem uma esfera autônoma, muito pelo contrário. Compartilham com outras esferas sociais um conjunto de pressupostos que balizam suas práticas. Ora, a personagem afásica, o duplo e a personagem que desempenha muitos papéis não indicam que o teatro partilha com outras esferas sociais uma concepção de verdade entendida como não separação⁵⁸, não escancaram o sonho de uma verdade transparente e não mediada – seja pela via do desmascaramento, seja pela via da supressão de toda e qualquer mediação – tal como tão bem apontou Rancière lá no seu *O Espectador Emancipado*⁵⁹?

As duas funções encarnadas por esses três tipos de personagens analisados ao longo do trabalho – a personagem que desempenha muitos papéis e o duplo, de um lado, e a personagem afásica, de outro – não continuam a definir, em alguma medida, o horizonte atual de possibilidades sobre o qual eclodem as lutas entre os partidos aparentemente refratários?

Nossa alternativa ainda é a mesma? De um lado, a gramática do gesto e sua promessa de estabelecer uma comunicação direta e não mediada entre as personagens e os espectadores, sua ambição de se apresentar em estado bruto, sem passar pelo momento do discurso elaborado, pura presença não nomeada que busca capturar não somente o intelecto dos espectadores, mas a integralidade do seu ser. De outro, o imperativo de um discurso que gira sobre si mesmo, verticaliza-se, explicitando-se, pondo a céu aberto os seus procedimentos de produção de sentido, na esperança de trazer à tona o real que se disfarça sob uma maquinaria estética da sedução. Artaud e Dionísio versus Brecht e a revolução. Vivemos entre um imediatismo ingênuo e um recuo infinito e redentor?

Seja lá qual for a resposta à pergunta, importa vincar como nos encontramos na contramão do tema da morte da personagem. A bem dizer, o esforço da nossa trajetória não foi outro senão o de rastrear o tipo de nexos que se foi tecendo ao longo da história entre os modelos de verdade historicamente inventados e as diferentes modalidades de ser da personagem e de que modo tais articulações prosseguem servindo de base para as querelas estéticas que ocorrem na contemporaneidade.

⁵⁸ Uma noção de verdade que supõe uma afinidade de raiz entre o sujeito de conhecimento e o objeto. Daí, o modo de compreender os mediadores como componentes estrangeiros ao processo de conhecimento, componente que mais não faria do que se interpor entre a alegada unicidade entre sujeito e objeto.

⁵⁹ Jacques Rancière. *O Espectador Emancipado*. Editora Orfeu Negro. Lisboa, 2010.

Assim, ao fim e ao cabo do percurso, talvez se compreenda com um pouquinho mais de clareza o motivo pelo qual o atestado de óbito que traz consigo as supostas causas da morte da personagem aponte o fim do diálogo – um modo de vincular a fala à personagem – como elemento determinante do seu falecimento.

É o tema da incomunicabilidade e da possibilidade de construir uma mesma cartilha de sentido socialmente partilhada. Aqueles que buscam dizer algo a outrem entregar-se-iam a uma tarefa vã, pois haveria sempre uma perda de sentido irrecuperável entre a boca daquele que fala e o ouvido daquele que escuta. O que digo nunca coincidiria com o que o outro entende.

Numa entrevista, nos primeiros de 1970, Ionesco respondia: Para mim, não se tratava de incomunicabilidade. A resposta fora antecedida pela pergunta do poeta e filósofo, Claude Bonnefoy acerca da reposição, por meio do cotidiano, do problema da linguagem. Houve ainda tempo para que continuasse o interpelado:

“Para mim, não se tratava de incomunicabilidade, nem de solidão. Ao contrário. Sou pela solidão. Dizem que meu teatro é uma queixa do homem solitário que não se pode comunicar com os outros. Nada disso. A comunicação é fácil. O homem não é jamais solitário e se é infeliz é porque não está jamais sozinho”.⁶⁰

Que a intencionalidade dos entre-falantes constitua a base da afirmação acerca da morte da personagem já não testemunha uma radical psicologização da linguagem? Afinal de contas, por que razão se desposa uma modalidade de crítica que faz do enraizamento do sentido nas predisposições da interioridade da personagem o ponto fundamental do atestado de óbito desta?

Assim, se as falas das personagens, à maneira de Beckett, não mais se prolongam em ações – segundo alguns, o testemunho incontestado da Babel que haveria se interposto entre os sujeitos na contemporaneidade, e cujo reflexo mais evidente seria sentido nas dramaturgias da atualidade – isso não decorre do não entendimento dos entre-falantes. Vejamos três exemplos fornecidos pelo cinema.

Depois de malograr na tentativa de ser reconhecido pelo próprio pai, Cal Trask, interpretado por James Dean, é consolado pela sua cunhada, Abra. É quando o irmão mais velho de Cal intervém, introduzindo-se entre o irmão caçula e sua mulher:

- Adam Task: “Não volte a tocar nela...Não confio em você...Não é uma pessoa boa. É mau, imoral e selvagem, como sempre foi. Sabe disso, não sabe? Eu e o pai aturamos todos os vícios que podia conceber, desde criança. E sempre te perdoamos. Mas, agora, não te quero perto de Abra. Não quero que fale com Abra. Fique longe dela!”

⁶⁰ Claude Bonnefoy. *Diálogos com Ionesco*. Editora Mundo Musical LTDA 1970; pág. 47.

É ela quem foge para longe. Era o rosto dela que víamos na tela enquanto o irmão mais velho dizia palavras duras ao irmão mais novo. Enfim, o pronome *tu* e o nome *próprio* não esgotam o escopo das realidades que dizem respeito ao sujeito. Não é possível definir de antemão aquilo que dirá ou não dirá respeito ao sujeito, que aparecerá ou não como relevante no quadro de realidades que o constitui. Assim, por mais que Adam Trask dirija-se ao irmão, é Abra quem se sente tocada pelo discurso.

Alguma cenas antes, numa roda-gigante, ao lado do seu cunhado, Abra já dizia com todas as letras o que depois seria revelado pela sua ação:

“- Abra: Acho que não sei a diferença entre o bem e o mal. Quero dizer, o Aron é bom...e eu não sou. Seja como for, não estou à altura dele.”

Quase que o mesmo esquema reaparecerá em *Persona*. Logo no início do filme, surge Bibi Andersson, no papel de enfermeira. Parada à frente de porta, ela escuta atentamente o diagnóstico sobre a nova paciente, Liv Ullmann:

“-Alma: Queria falar comigo, doutora?

- Médica da clínica: Já falou com a senhora Vogler, irmã Alma?

- Alma: Ainda não.

- Médica da clínica: Vou explicar a situação *dela*. E o motivo pelo qual foi contratada para cuidar dela. A senhora Vogler é uma atriz, como sabe. Durante a última apresentação de Electra... ela ficou em silêncio e olhou ao redor como se estivesse surpresa. Ela ficou em silêncio por mais de um minuto. Ela se desculpou depois, dizendo que sentiu vontade de rir. No dia seguinte, ligaram do teatro, pois ela não havia aparecido para o ensaio. A empregada a encontrou na cama. Ela estava acordada, mas não falava ou se movia. Ela continua da mesma forma há três meses. Já fez todos os tipos de testes (...)

Nesse momento, a câmera abandona o rosto da enfermeira, desce velozmente e foca as mãos cruzadas e agitadas da enfermeira Alma. Assim, aquilo que à primeira vista não diz respeito diretamente à enfermeira – ela não é o sujeito do enunciado – acaba por surtir efeito nela, como se fosse dela que se estivesse a falar a médica da clínica.

Notemos que o discurso que de algum modo lhe diz respeito é um discurso médico, discurso este que aspira a uma clareza que se sabe. Ora, a reação de Alma traz à tona o que está em jogo na análise da incomunicabilidade. Não tanto o problema de saber se há entendimento entre dois sujeitos que entabulam uma conversação, o discurso médico apresentado goza de uma transparência inquestionável, mas o problema da compreensão do porquê o silêncio e a

imobilidade de uma atriz internada no hospital em que trabalha a enfermeira saltam da indiferença de fundo que constitui sua realidade habitual para ganhar o primeiro plano das suas preocupações.

Um sujeito pode muito bem compreender o que significa um determinado conjunto de enunciados e não ser por ele afetado – problema central na aposta de melhoramento dos humanistas. Daí, a esterilidade das discussões que giram em torno do tema da incomunicabilidade. O não entendimento não é nem o único, nem o principal fator na não consumação das intenções performativas inscritas num ato de fala.

É o caso do pensamento sobre a morte. Toda gente o diz, morrer é o único fato incontestado e necessário no itinerário do homem. Entretanto, embora pensemos e repensemos a respeito da morte, ainda assim, continuamos a viver como se fossemos imortais, como se a morte não nos dissesse respeito ou só nos dissesse respeito pela metade. É que se pode adiar de tal maneira o fato de que se morre até o ponto em que tal acontecimento se torne pouco provável e não entre na composição das linhas práticas com as quais o sujeito se tece e a partir da qual se conduz.

Nikolas Cage, no filme *Leaving Las Vegas*, talvez a melhor atuação da sua carreira, interpreta um alcoólatra inveterado, que decide dar cabo da própria vida em poucos dias, bebendo. Numa de suas noites, ao lado de seu novo grande amor, Elisabeth Shue, Ben perde o controle e briga com os seguranças do cassino. Em meio às agressões e pancadas, ele grita, *não, não, não, sou um bom pai*.

Que se trate ou não de um trauma psicológico decorrente do seu alcoolismo não é relevante para o nosso problema. O que está em jogo, aos nossos olhos, é que o interlocutor que condiciona sua fala não se encontra presente em cena.

Dante o sabia: aqueles que elejo como meus interlocutores, e que modelam os meus dizeres, podem se localizar muitas das vezes num tempo muito recuado. No limbo, onde se encontram as almas que não são castigadas, mas que, por não terem recebido o batismo, não ganham acesso ao paraíso, Dante avista os cinco grandes nomes da antiguidade, Homero, Horácio, Ovídio, Lucano e Virgílio. Sua esperança, logo concretizada, consiste em ser o sexto entre os sábios. Ele mesmo o diz:

“Longo foi seu colóquio, e entretanto

Acenavam a mim, e eu vi o prazer

No sorriso de mestre meu, porquanto

o privilégio iriam me conceder

da acolhida na sua comunidade.

É assim que fui sexto entre tanto saber.”⁶¹

Nos dois primeiros filmes o problema da fala emitida pela personagem não decorre do não entendimento que se infiltraria entre elas. No terceiro filme, o interlocutor visado pelo lamento do pai nem sequer está presente. Quer dizer, os interlocutores das personagens nunca são totalmente definidos de antemão pelos decretos da intencionalidade.

Ora, o que são o duplo e a personagem que desempenha muitos papéis senão um modo de explicitar o caráter radicalmente impessoal do discurso das personagens. Guardem os lenços! A personagem continua viva, continua sendo um rico campo de experiências estéticas onde o ser da linguagem e o ser da personagem não cessam de se interrogar mutuamente.

⁶¹ Dante Alighieri. *A Divina Comédia, Inferno*. Tradução de Ítalo Eugenio Mauro. Editora 34. 1998; pág.46.

Bibliografia

- Alighieri, Dante, *A Divina Comédia, Inferno*, São Paulo, Editora 34, 1998.
- Bonnefoy, Claude, *Diálogos com Ionesco*, São Paulo, Editora Mundo Musical, 1970.
- Brecht, Bertolt. *O Sr. Puntilla e seu criado Matti*, São Paulo, Editora Paz e Terra, 1992.
- Brecht, Bertolt. *Um homem é um homem*, Lisboa, Edições Cotovia, 2004.
- Brecht, Bertolt. *A Ópera de Três Vinténs*, Lisboa, Edições Cotovia, 2004.
- Deleuze, Gilles. *A imagem-Tempo*, São Paulo, Editora 34, 1990.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonismo*, São Paulo, Editora 34, 1999.
- Foucault, Michel, *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro, Editora Nau, 2008.
- Goldoni, Carlos, *O Servidor de dois Amos*, Lisboa, Edições Cotovia, 2008.
- Ibsen, Henrik, *Quando nós, os mortos, despertarmos*, Lisboa, Edições Cotovia, 2008.
- Junior, Bento Prado, *O Discurso do Século e a Crítica de Rousseau*, São Paulo, Cosacnaify, 2008.
- Kossovitich, Leon, *Signos e Poderes*, São Paulo, Azougue Editorial, 2004.
- Pessoa, Fernando, *O Pastor Amoroso: Poemas completos de Alberto Caeiro*, Lisboa, Presença, 1994.
- Plauto, *O soldado Fanfarrão*, Lisboa, Edições Colibri, 2002.
- Racine, Jean, *Andrômaca*, São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- Racine Jean, *Berenice*, Lisboa, Bertrand Editora, 2005.
- Racine, Jean, *Britânico*, São Paulo, Martins Fontes 2005.
- Ramos do Ó Jorge, *O Governo de Si Mesmo*, Lisboa, Educa, 2003.
- Rancière, Jacques, *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Editora Orfeu Negro, 2010.
- Rykner, Arnaud, *O Reverso do Teatro*, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2004.
- Rubim, Gustavo, *Ibsen e os Regressos*, Lisboa, Edições Cotovia 2008.
- Tsvietaieva, Marina, *O Poeta e o Tempo*, Praga, saiu nos números 1 a 3 da revista *Volie Rossii*, 1932.
- Vernant Jean-Pierre, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo, Perspectiva, 2008.